This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

MUSIC
ML
802
.A14

A 1,044,764

PROPERTY OF
University of Michigan Libraries
1817
STELLFELD PURCHASE 1954

Digitized by Google

10 f. 25

Digitized by Google

Digitized by Google

Die Violine,

ihre Geschichte und ihr Bau.

Nach Quellen dargestellt

von

Hyacinth Abele.

(Mit lithographirten Abbildungen und einer musikalischen Beilage.)

Neuburg a./D. 1864.

Verlag von August Prechter.

Digitized by Google

MUSIC - X
ML
802
.A14

Digitized by Google

Vorwort.

Das vorliegende Schriftchen hat sich vor Allem als das anzukünden, was es sein will: eine bescheidene Compilation des Wissenswürdigsten, was sich über Geschichte und Bau der Violine in ältern und neuern Werken niedergelegt findet.

Das Sammeln der hieher gehörigen Notizen geschah ursprünglich durchaus nicht zu dem Zwecke einer Veröffentlichung des Gefundenen, sondern es diente lediglich zum Behufe eigener Belehrung. Nachdem mir aber auf langem und mitunter mühsamem Wege leidliche Befriedigung geworden war, kam mir der Gedanke: es möchte wohl manchem Verehrer „der Königin des Orchesters" ein kleiner Dienst geschehen, wenn ich das, was ich gefunden, zusammenstellte, und dem Druck übergäbe. Die Beweggründe, welche den Gedanken zur That werden ließen, will ich kurz andeuten.

Jedem, der ein musikalisches Instrument behandelt, muß der Wunsch und das Bedürfniß nahe liegen, die Beschaffenheit und wohl auch die Schicksale desselben kennen zu lernen;

Digitized by Google

für den Violinspieler vorzugsweise aber ist es ein Gebot der Nothwendigkeit, wenigstens die constructionellen Eigenthümlichkeiten seines Instrumentes sorgfältig zu studiren. Die Vernachlässigung dieses Studiums hat im Einzelnen, sie hat im Allgemeinen großen Schaden gebracht.

Was von andern Musikinstrumenten gilt, daß nemlich ihre allmählige Vervollkommnung nicht ausschließlich der Tüchtigkeit ihrer Verfertiger, sondern einer gedeihlichen Wechselwirkung zwischen Instrumentenbauern und musikalischen Künstlern zuzuschreiben sei, das gilt auch von der Violine. Die Mehrzahl der ausübenden Künstler hat aber eine lange Zeit hin sich um das Wesen des Violinbaues wenig bekümmert und in dieser Hinsicht lieber die ungereimtesten Dinge geglaubt, und anderseits haben sich die Instrumentenbauer in gedankenloser Nachahmung dieses oder jenes Meisters versucht, ohne auf feste Principien zu fußen. Die Folge davon war, daß die Kunst des Violinbaues während eines Zeitraumes von hundert Jahren fast nur Rückschritte machte. Diese Thatsache mußte denn endlich, gegenüber den raschen Fortschritten in allen andern industriellen Zweigen, doch Aufsehen erregen, und nun wurden von Technikern und Gelehrten alle Mittel, die Scharfsinn und Wissenschaft an die Hand geben, versucht, um die Geigenfabrikation neu zu beleben und zu heben. Sowohl die Ursachen des Verfalles der alten „Lautenmacherkunst", als auch die Resultate, welche die verschiedenen Versuche zu ihrer Wiedererweckung ergaben, sind in den nachfolgenden Blättern dargestellt, und

Digitized by Google

ich darf vermuthen, daß der Leser dieselben der Erwähnung werth finden werde.

Da der Violinspieler in so vielen und oft so wichtigen Fällen, welche auf die Instandhaltung oder Verbesserung seines Instrumentes abzielen, auf sich selbst angewiesen ist und angewiesen bleiben muß, so schien es mir dienlich, durch ein genaues Eingehen in die Bestimmung der einzelnen Geigenbestandtheile ein möglichst klares Bild von dem Zusammenwirken des ganzen Apparates vor Augen zu stellen.

Die Sonderung des gesammten Stoffes in drei Theile, den historischen, praktischen und theoretischen, hielt ich für die passendste, weil in der Natur des Gegenstandes gegebene, und ich muß beifügen, daß ich auffallenderweise in allen Werken, die ich über den hier in Frage kommenden Gegenstand zu Rathe zog, blos bald die eine, bald die andere Seite herausgegriffen fand.

Diejenigen meiner Leser, welche die musikalische Literatur kennen, werden in dem vorliegenden Büchlein zwar nichts Neues finden, sie werden aber am besten zu würdigen wissen, daß es kein kleines Stück Arbeit war, die so zerstreut liegenden Daten zu sammeln und zu einem Ganzen zu ordnen. Wenn ich bei jener viel zu zahlreichen Klasse der Musiker, welche namentlich den historischen Schriften ihrer Kunst fremd geblieben sind, nebst einigem praktischen Nutzen auch einen Anstoß zu den betreffenden Studien zu geben vermöchte, so würde meine Mühe mehr als belohnt sein.

Die Autoren, welche ich benützte, hier alle mit Namen

Digitized by Google

aufzuführen, halte ich für um so weniger nothwendig, als sie im Texte am betreffenden Orte ohnedieß genannt sind. Ambros' ausgezeichnetes Werk (Geschichte der Musik, erster Band) kam mir zu spät in die Hände. Seiner Behauptung, daß das Rebek erst in den Zeiten der Kreuzzüge bei uns bekannt geworden sei (Seite 112), dürften die unten im ersten Abschnitte angeführten Zeugnisse mit einiger Berechtigung entgegenstehen.

Den ersten Entwurf meiner Arbeit habe ich einem in unserer Zeit bekannten Künstler und Tongelehrten zur Einsicht und Beurtheilung vorgelegt. Die liebenswürdige Art, mit welcher derselbe mich ermunterte, machte mir die Ausarbeitung dieses Schriftchens zu einem angenehmen Geschäfte; den Fingerzeigen aber, mit welchen dieser Kenner der Bogeninstrumente meinen beschränkten Gesichtskreis erweiterte, oder meine irrigen Ansichten berichtigte, habe ich es zuzuschreiben, wenn an meiner Arbeit Gutes gefunden werden wird, und ich freue mich wahrhaft, der von mir stets gehegten ausgezeichneten Verehrung eines auf allen Gebieten musikalischen Wissens gleich großen Mannes auch die Versicherung des tiefgefühltesten Dankes beifügen zu dürfen.

Neuburg a./D., am 5. Mai 1864.

H. Abele.

Digitized by Google

Inhalt.

Seite

Erster Abschnitt. Aelteste Formen der Bogeninstrumente: Ravanastron, Omerti, Rebek; der Crouth. Einführung des Rebek im westlichen Europa durch die Araber. Allmählige Vervollkommnung des Rebek, wie sie sich vom 10. — 15. Jahrhundert nachweisen läßt. Zustand der Instrumentalmusik im Mittelalter; Troubadours, Menestrels, Spielleute. Zünftige Musikanten, Geigerkönige, Spielgrafenämter. Musikalische Schriftsteller des 16. Jahrhunderts: Virdung, Judenkünig, Agricola, Nachtigall, Ganassi del Fontego. — Michaël Prätorius über die Streichinstrumente beim Beginne des 17. Jahrhunderts. 1

Zweiter Abschnitt. Aelteste Meister der Lautenmacherkunst: Joan. Kerlino 1449; Pietro Dardelli 1500; Kaspar Duiffoprugar 1510 ꝛc. ꝛc. Schule von Brescia: die ersten Violinen; Gasparo di Salo, J. P. Maggini ꝛc. Schule von Cremona: die Amati; Ant. Stradivario (Stradivarius); Giuf. Guarnerio. Schüler dieser Meister. Die Lautenmacherschulen zu Mailand, Venedig ꝛc. ꝛc. Deutsche Schule: Jak. Stainer, Albani, Math. Klotz ꝛc. Gründung der Lautenmacherschule zu Mittenwald. Deutsche Meister, welche nach italienischen Mustern, oder nach Stainer bauten. Französische Meister: Lupot, Gand, Vuillaume. Bericht der Beurtheilungs-Commission bei der allgemei-

Digitized by Google

Seite

nen deutschen Industrie-Ausstellung zu München (1854) über die ausgestellten Streichinstrumente. Allgemeine Schicksale des Geigenbaues von Stainer bis in die Gegenwart. Die Versuche verschiedener Meister; die Untersuchungen Savart's. Verfall des Geigenbaues; seine Ursachen. 50

Dritter Abschnitt. Theorie des Geigenbaues. Hauptbestandtheile der Geige: 1. Die Saiten. Saitenschwingung, Biegsamkeit, Gewicht, Spannung, Elasticität. Flageolettöne. Tartinische oder Combinationstöne. Bedingungen der Tonhöhe, Tonstärke und Tonfarbe. Darmsaitenfabrikation in Italien und Deutschland. Praktische Winke. 2. Der Resonanzkörper. Seine Bestimmung, den Ton der Saiten sowohl durch Vibration der Holzbestandtheile, als durch Luftresonanz zu verstärken. Molecularvibration der Resonanzdecken. Praktische Rathschläge für die beste Auswahl des Materials zu Decken, Boden und Zargen. Vertheilung der Holzmasse auf Decke und Boden. Die Regeln des Antonio Bagatella. 3. Balken, Stimme und Steg. Allmählige Vervollkommnung des Balkens und des Steges. Hals, Griffbrett, Sattel, Saitenhalter, Zack. Der Violinbogen. Seine allmählige Entwickelung bis zu seiner höchsten Vollendung durch Tourte. Schlußbemerkung. 117

Digitized by Google

Erster Abschnitt.

Aelteste Formen der Bogeninstrumente: Ravanastron, Omerti, Rebek; der Crouth. Einführung des Rebek im westlichen Europa durch die Araber. Allmälige Vervollkommnung des Rebek, wie sie sich vom 10. — 15. Jahrhundert nachweisen läßt. Zustand der Instrumentalmusik im Mittelalter; Troubadours, Menestrels, Spielleute. Zünftige Musikanten, Geigerkönige, Spielgrafenämter. Musikalische Schriftsteller des 16. Jahrhunderts: Virdung, Judenkünig, Agricola, Nachtigall, Ganassi del Fontego. — Michael Prätorius über die Streichinstrumente beim Beginne des 17. Jahrhunderts.

Man pflegt heutzutage die musikalischen Tonwerkzeuge nach Maßgabe ihrer Constructions- und Behandlungsweise in vier Hauptgruppen zu unterscheiden, und bezeichnet ihre Gesammtheit unter den Namen der Tasten-, Saiten-, Blas- und kruftischen Instrumente. Die Gruppe der Saiteninstrumente zerfällt in zwei Abtheilungen: die Schlag- und Bogeninstrumente, und diese letzteren, deren Repräsentant die Violine ist, nach ihrer Geschichte und ihrem Baue darzustellen, ist Zweck der nachfolgenden Blätter. Wenn wir diese Darstellung in der engen Grenze der Violine zu halten für gut finden, so hat dieß

Digitized by Google

seine Gründe. Abgesehen davon, daß die Beschaffenheit der übrigen lauten- und guitarrenähnlichen Saiteninstrumente, der sogenannten Schlaginstrumente, weder in Hinsicht ihres Baues, noch im Betreff einer etwa orchestralen oder überhaupt musikalischen Bedeutsamkeit so viel Interesse bietet, daß die Violine in dieser Gesellschaft abgehandelt werden könnte, so ist es auch ebenfalls kaum nöthig, von den übrigen Bogeninstrumenten, der Viola, dem Cello und Contrabaß, mit welchen die Violine die Herrschaft des Orchesters theilt, besonders zu sprechen; denn sie sind nur in Maßen, nicht nothwendig in der Form, von ihr verschieden, während die Gesetze ihres Baues mit jenen der Violine in Eins zusammenfallen.

Wenden wir die Blicke auf die Entstehung dieses Instrumentes, so finden wir, daß die Geschichte ihre gewohnte Weise auch hier keineswegs verläugnet; denn wie sie anderwärts nur Gereiftes, nur vollendete Thatsachen aufzuzeichnen pflegt und den Forscher im Uebrigen von ihren Wegen in die Pfade der Vermuthung und des Zweifels drängt, so gönnt sie uns auch von der Violine erst ein klares Bild, als nur wenig mehr zu der Vollendung des wunderbaren Instrumentes fehlte, das, vor allen andern vollkommen, nun seit 150 Jahren weder eine Verbesserung erfahren konnte, noch einer solchen bedurfte. — Was für ein Abstand liegt zwischen der Saite, welcher ein ausgehöhlter Flaschenkürbis als Resonanzkörper dient, oder der an einem gekrümmten Stabe aufgespannten Schnur, welche der Neger an einem Ende in den Mund nimmt, um sich durch Klimpern einen musikalischen Genuß zu bereiten, und zwischen den

Digitized by Google

Violinen der großen Cremoneser Geigenbauer Antonio Stradivari und Guiseppe Guarneri! Und doch datirt von solchen Versuchen die Geschichte des Baues der Saiteninstrumente. Von diesen kunstlosen Versuchen bis zu den vollkommenen Werken jener Meister liegt aber eine weite Kluft, zu deren Ausfüllung nur spärliche Mittel geboten sind. Wenn wir dennoch den Versuch wagen, die hieher gehörigen Daten an einander zu reihen, so möge der Leser entscheiden, ob diese Mühe mehr oder weniger lohnend zu nennen sei.

Um Aufschluß auf die Frage nach der Entstehung der Bogeninstrumente zu erhalten, sehen wir uns nothwendig zuerst an die gebildeten Völker der Vorzeit gewiesen. Man betrachtet es aber gegenwärtig als eine ausgemachte Sache, daß Griechen und Römer kein Instrument besaßen, das Aehnlichkeit mit unsern Streichinstrumenten gehabt hätte, obwohl man dies eine Zeit lang von der Magadis behaupten zu dürfen glaubte. Die Magadis war mit zwanzig in Oktaven gestimmten Saiten bezogen. J. B. Doni sagt, sie habe Aehnlichkeit gehabt mit der Viola di Bordune, die man auch Lirone nennt, welche im 16. Jahrhundert in Italien im Gebrauch war und 11 bis 12 Saiten hatte, auf denen man (harpeggio) mit dem Bogen Accorde spielte. Diese Muthmaßungen sind jedoch ohne historischen Werth, denn es findet sich bei den alten Schriftstellern keine Spur, daß die Griechen ein Instrument hatten, welches in seiner Construction an unsere Streichinstrumente erinnern könnte. Man hat den Bogen in dem Plectrum finden wollen, und in der That erklären es manche Wörterbücher mit „Bogen eines musikalischen Instru-

Digitized by Google

mentes"; aber es ist dieß eine Begriffsverwirrung im wahren Sinne des Wortes. Die Statuen, bas-reliefs, ebenso die Malereien auf griechischen Gefäßen zeigen uns oft genug Darstellungen des Plectrums, und diese alle lassen uns darin ein Stückchen Holz, Knochen oder Elfenbein erkennen, das in ein Häkchen ausläuft und mit welchem man demnach die Saiten entweder kneipen oder schlagen konnte. In alledem, was wir von der Bildhauer- und Malerkunst der Griechen und Römer haben, erscheint nichts, was dem Bogen ähnlich wäre.

Dagegen scheint Indien die Wiege der Streichinstrumente zu sein, und man nimmt an, daß dieselben sich von hier aus dem übrigen Asien und Europa mittheilten.

Es ist ebenso bekannt, daß Indien die ältesten Denkmale einer sehr fortgeschrittenen Civilisation aufweist, als es gewiß ist, daß die Bewohner dieses Landes seit Jahrtausenden auf dem status quo ihrer einstigen Bildung geblieben sind; aber gerade aus diesem Grunde haben die musikalischen Instrumente, die wir dort antreffen, den Charakter ursprünglicher Originalität auch noch bewahrt, und die Einfachheit ihrer Einrichtung läßt die Anfänge der Bogeninstrumente unzweifelhaft erkennen. Fetis gibt von dem ältesten und in Indien zugleich verbreitetsten Instrumente dieser Gattung, dem Ravanastron, folgende Beschreibung: Das Ravanastron besteht aus einem hohlen Cylinder von Maulbeerfeigenholz, dessen Länge 11, dessen Durchmesser 5 Centimeter beträgt. Auf einer Seite ist dieser Cylinder mit breitschuppiger Boaschlangenhaut überspannt, welche Vorrichtung der Bestimmung einer Resonanztafel ent-

Digitized by Google

spricht. Ein an diesem Körper befestigter Stab von 55 Centimeter Länge, mit den an seinem obern Ende eingebohrten 2 Löchern und den zum Spannen der Saiten nöthigen Zapfen dient dem Instrumente als Griff oder Hals. Ein am untern Theile dieses Stabes angebrachter Riemen aus Schlangenhaut vertritt die Stelle eines Saitenhalters. Der Steg ist 18 Millimeter lang, oben schräg und an seinem auf der Tafel ruhenden Theile rechtwinkelig so ausgeschnitten, daß durch die Ausschnitte zwei Füße gebildet werden. Die Saiten sind aus Gazellendarm. Der Bogen besteht aus einem leicht gekrümmten Bambusrohr. Eine Höhlung in dem Kopfe dieses Bogens dient, um darin ein Bündel Roßhaare festzumachen, welche straff angezogen und am andern Ende mit Umwindungen eines sehr biegsamen Binsengeflechtes befestigt sind. — Da der Indianer überhaupt und im Gegensatze zum Chinesen die lärmende Musik nicht liebt, so ist auch der Ton dieses Instrumentes schwach und dumpf, aber angenehm. Nach indischer Ueberlieferung wurde es von Ravana, König von Ceylon, 5000 Jahre vor Christus erfunden und wird gegenwärtig meist in den Händen der Panderons, einer Art wandernder buddistischer Mönche gefunden, während die ärmere Klasse der Bewohner Indiens sich eines andern, dem Ravanastron übrigens sehr ähnlichen Instrumentes bedient.

Der Omerti ist seinem Baue nach schon ein etwas mehr vervollkommnetes, ebenfalls zweisaitiges Bogen-Instrument. Der Körper besteht aus einer Cocosnuß, von welcher ⅓ hinweggenommen ist und deren Wände nur 2 Millimeter dick gelassen werden. Vier länglich-

Digitized by Google

runde und eine rautenförmige Oeffnung am vordern Theile des Körpers sind als Schalllöcher angebracht. Die Resonanztafel ist bald von Thierfell, bald von Holz. Der Steg ist jenem des Ravanastron ähnlich.

Die eben erwähnten Instrumente gehören selbstverständlich nicht in den Bereich der Kunst, sondern ins Gebiet der ursprünglichen Volksmusik. Zur selben Kategorie kann man andere Instrumente der Orientalen zählen, die nach denselben Grundsätzen gebaut sind und deren Formverschiedenheit lediglich in der Phantasie ihrer Verfertiger zu suchen ist. Dahin gehört das Rebab (oder Rebeb, Erbeb, auch Rebek) der Araber. Der Körper dieses Instrumentes ist aus 4 hölzernen Schienen gebildet, welche rahmenartig zusammengefügt die Seitenwände geben. Auf diesen Rahmen sind zwei Pergamente gespannt, welche Tafel und Boden ausmachen. Der Griff ist cylindrisch und bildet mit dem Kopfe nur ein einziges Stück. Der Fuß ist ein Stäbchen Eisen, welches in den Griff befestigt durch das ganze Instrument hindurchgeht und auf welchem es beim Spiele ruht. Das Rebab hat nur eine Saite und dient lediglich zur Begleitung einer Singstimme.

Indem wir die Aufführung weiterer derartiger Tonwerkzeuge unterlassen zu dürfen glauben, bemerken wir nur noch, daß in den Schriften, welche uns über die Musik der orientalischen Völker berichten, sich in Benennung und Zeichnung der erwähnten Instrumente, von welchen wir in Fig. 1, 2, 3 die Umrisse geben, nicht immer vollkommene Uebereinstimmung findet. Dieß hat indeß für uns keine Bedeutung, da es für unsern Zweck genügt, zu constatiren, wo der Ursprung der Bogen-

Digitized by Google

Instrumente überhaupt zu suchen sei. Eine andere Frage ist, wann wohl dieselben im Abendlande in Gebrauch gekommen sein mochten.

Auf dem europäischen Continent kommt vor Ende des 8. oder vor Anfang des 9. Jahrhunderts keine Spur von dem Bestehen der Streichinstrumente vor; aber ein Dichter, Venance Fortunat, Bischof von Poitiers, gestorben um 609, von dem man glaubt, daß er seine elegischen Gedichte gegen 570 gemacht habe, sagt uns, daß der crwth oder Crouth der walliser Barden damals bekannt war, und daß er wahrscheinlich schon lange vorher in England bestand. Der Dichter drückt diesen barbarischen Namen durch chrotta in folgendem Vers aus:

Romanusque lyra plaudat tibi, Barbarus harpa,
Graecus achilliaca, chrotta Brittanna canat.

Der Römer lobt dich auf der Leier, der Barbare singt dir mit der Harfe, der Grieche mit der Cythar, der Brittanier mit dem Crouth.

Gegen Mitte des 5. Jahrhunderts haben sich bekanntlich die Sachsen eines Theiles von England bemächtiget, dem sie denn auch sofort eine Verfassung gaben. Man könnte geneigt sein zu glauben, daß sie auch den Crouth nach England gebracht hätten. Diese Annahme verliert jedoch an Wahrscheinlichkeit, wenn man bedenkt, daß die Walliser den Sachsen nie unterworfen waren, der Crouth andern Völkern Englands durch eine lange Zeit ganz unbekannt blieb und sich auch später fast nur im Walliser Lande im Gebrauche erhielt. Die gelehrte Forschung dagegen hat die indogermanische Abkunft der Walliser mit möglichster Bestimmtheit nachgewiesen, und man hat daher auch keinen Grund, einer Meinung entgegen zu treten, welche die ursprüngliche Heimat des

Digitized by Google

Crouth nach Indien versetzen zu müssen glaubt. Daß der Crouth im Laufe der Zeit seine Verbesserungen erfuhr, ist aus einigen Abbildungen desselben ersichtlich.

Die älteste Form dieses Instrumentes ist wahrscheinlich der crouth trithant, d. i. der Crouth mit drei Saiten, vielleicht derselbe, von welchem Venance Fortunat spricht. Ein Manuscript aus dem 11. Jahrhundert, aus der Abtei von St. Martial Limoges herrührend, welches sich in der kaiserlichen Bibliothek zu Paris unter Nro. 1118 bei den lateinischen Handschriften befindet, enthält einige etwas plump gezeichnete Figuren mit Instrumenten, und unter diesen eine gekrönte Person, welche in der linken Hand einen mit drei Saiten bespannten Crouth, mit der Rechten aber den Bogen hält. (Siehe Fig. 4.) Man erkennt das Instrument an der Oeffnung, durch welche man die Hand steckt, um die Finger auf die Saiten legen zu können. Eine andere Darstellung des crouth trithant befindet sich unter architektonischen Verzierungen an der Abtei Melroß in Schottland, welche in den ersten Jahren des 14. Jahrhunderts gebaut wurde.

Wie lange der dreisaitige Crouth sich fürder erhielt, läßt sich nicht bestimmen, denn es fehlen hiezu alle Anhaltspunkte bis tief ins 18. Jahrhundert, wo derselbe in sehr vervollkommneter Gestalt und mit sechs Saiten bespannt auftritt. Daines Barrington, Richter in den Grafschaften Anglesy und Caernarvon im Walliserland, kannte noch einen Sänger, der sich dieses Instrumentes bediente, John Morgan, geboren 1711 auf der Insel Anglesy. Barrington ließ sich nicht allein

Digitized by Google

das Instrument vorspielen, sondern nahm auch eine genaue Zeichnung desselben, welche er nebst einigen Bemerkungen in einem archäologischen Werke veröffentlichte. Diesem und den Nachrichten von Eduard Jones entnimmt Fetis folgende Beschreibung des fraglichen Instrumentes: Der Crouth hat die Form einer verlängerten Trapezoïde, deren Länge von der Spitze bis zur Grundfläche 57 Centimeter beträgt; die größte Breite am Saitenhalter beträgt 27 Centim. und die kleinste, an dem obern Theile des Instrumentes, 23 Centim., die Zargenhöhe 5 Centimeter. Das Griffbrett ist 28 Cent. lang. Von den 6 Saiten, womit das Instrument bezogen ist, sind zwei außerhalb des Griffbrettes, welche bloß mit dem Daumen der linken Hand angeschlagen werden. Die 4 andern Saiten werden mit dem Bogen gespielt. Das eine Ende der Saiten ist an einem Saitenhalter befestigt, das andere Ende geht durch Löcher, die in den obern, massiven Theil des Instrumentes gebohrt sind; die Saiten ruhen auf einem Kamme und sind an der Rückseite des Kopfes an Zapfen befestigt, welche mit einem Schlüssel oder Hebel gedreht werden. Die Tafel hat zwei runde Schalllöcher, deren Durchmesser 3 Centim. beträgt. Eine Eigenthümlichkeit des Steges am Crouth bietet dem unterrichteten Beobachter viel Interesse; sie besteht in der ungleichen Höhe seiner Füsse und in seiner Stellung. In einer nicht geraden Stellung neigt er sich mehr nach rechts; sein linker Fuß ist ungefähr 7 Cent. lang, geht durch das linke Schallloch in das Innere des Instrumentes und ruht auf dem Boden; der rechte Fuß dagegen, der nur 2 Cent. hoch ist, ruht auf der Resonanztafel neben dem rechten Schall-

Digitized by Google

loch. Hieraus folgt, daß der linke Fuß zugleich die Bestimmung des Stimmstockes der Violine erfüllt.

Die Abbildung, welche Eduard Jones gibt (siehe Fig. 5) läßt die Stellung des linken Fußes am Stege genau erkennen. Die Stimmung des Crouth ist folgende:

6. Saite	5.	4.	3.	2.	1.
g	g^1	c^2	c^1	d^1	d^2

Sie ist nicht aus Laune so gewählt, sondern zu dem ersichtlichen Zwecke, die nebeneinander liegenden leeren Saiten theils in Quinten, theils in Oktaven ertönen zu lassen. Daß die Crouthspieler nicht immer dieselbe Stimmung wählten, beweist die Thatsache, daß W. Bingley 1801 zu Caernarvon einen Spieler hörte, dessen Crouth folgende Stimmung hatte:

6. S.	5.	4.	3.	2.	1.
a	a^1	e^1	e^2	h^1	h^2

Aus dem Angeführten ist ersichtlich, daß zur Anfertigung des vervollkommneten Crouth die Geschicklichkeit eines Lautenmachers erforderlich war, und aber auch, daß der Crouth jene Ausbildung erlangte, welcher seine Constructionsweise fähig war. Wie schon bemerkt wurde, blieb seine Anwendung auf einen Theil Englands beschränkt, und gewiß hat er auf die Entwickelung des Geigenbaues keinen Einfluß geübt, denn der letztere führt der allgemeinen Annahme nach seinen Ursprung auf das Rebab oder Rebek der Araber zurück.

Diese Behauptung rechtfertigt sich auch aus einleuchtenden Gründen. Es ist bekannt, daß die Araber unter Tarik 711 in Spanien festen Fuß faßten. Leicht war ihnen die Unterwerfung oder Vertreibung der Gothen gelungen, aber das Gelüsten, über die Pyrenäen

Digitized by Google

erobernd weiter westwärts zu bringen, hatte ihnen Karl Martell 732 gründlich entleidet. Dagegen vermittelte sich unter den unmittelbar nachfolgenden Beherrschern des Frankenreiches ein friedlicher Verkehr der Abendländer (in Spanien, Süditalien und Frankreich) mit den Arabern, bei welchem erstere in vieler Hinsicht nur gewinnen konnten, denn die damaligen Araber waren nicht allein ein kriegerisches, sondern auch ein in den Künsten des Friedens weit vorangeschrittenes Volk, und auch ohne die ausdrückliche Andeutung gewisser Thatsachen würde es einleuchtend sein, daß der Herrschergeist eines Karl M., der selbst die kleinsten Interessen seiner Völker wahrnahm, nicht versäumt haben mochte, Einrichtungen der Nachbarn auf eigenes Gebiet zu verpflanzen, wenn sie ihm für die geliebte Kunst ein Gewinn schienen. Was Karl der Große insbesondere für musikalische Bildung wirkte, ist mehr, als irgend einem weltlichen Herrscher nachgerühmt werden kann. Wir verweisen nur auf die Sängerschulen zu Metz, Soissons und St. Gallen. Diese und zahlreiche andere gelehrte Anstalten jener Zeit haben uns schätzenswerthe Denkmale der damaligen Kunstblüthe hinterlassen, bei welchen wir auch für unsern nähern Zweck nicht ganz leer ausgehen.

Wenn wir die Entwickelung der Bogeninstrumente von den Zeiten der Karolinger an verfolgen, so dienen hiezu als Behelfe vorzüglich einige zufällig erhaltene Reste der zeichnenden und bildenden Künste. Gelehrte Musiker, Schriftsteller, Poeten nahmen von dem hier in Frage stehenden Instrumente bis herauf ins 13. Jahrhundert keine Notiz. Die Stelle in Ottfried's Evangelienharmonie:

Digitized by Google

sih thas ouh al ruarit, thaz organa fuarit
lira, ioh fidula, ioh managfaltu suegula.
Da rührt sich auch Alles, was Instrumente führet,
Leyer und Fiedel und mannigfaltige Pfeifen.

macht hierin die einzige uns bekannte Ausnahme. Hier erscheint der Name „Fiedel" zuerst. Es ist schwer einzusehen, warum Manche in dieser fidula Ottfried's nicht ein Saiteninstrument, sondern die fidicula der Alten sehen wollen.

Die älteste Abbildung des Rebek's wurde von Abt Gerbert einem Manuscript vom Anfange des 9. Jahrhunderts entnommen. (Fig. 6.) Es hat nur eine Saite; die halbmondförmigen Schallöcher sind in die Tafel eingeschnitten, und die Saite liegt auf dem Steg auf. Ein Theil des Griffes scheint erhabener als die Tafel.

In den nächstfolgenden Jahrhunderten hatte das Rebek 2 oder 3 Saiten. Wenn ihm der Maler oder Bildhauer 4 Saiten gibt, so liegt dieß in der Unachtsamkeit oder Unkenntniß des Darstellers. Ein und dasselbe Instrument wird auch manchmal bald mit, bald ohne Bogen abgebildet, bald unter diesem oder jenem Namen angeführt. Auf eine Genauigkeit im wahren Sinne ist hier überhaupt nirgend zu rechnen.

In Notker's*) Psalmenbuch (aus dem 10. Jahrhundert) findet sich die Abbildung des Rebek mit dem

*) Notker, ein Mönch zu St. Gallen, starb 1022. An dichterischer und musikalischer Begabung überragt er alle seine Zeitgenossen. Manche seiner Lieder haben eine seltene Berühmtheit erlangt, und das Volk, von der Macht seiner Gesänge ergriffen, behauptete, er züchtige die Dämonen mit knorrigen Haselstäben so lange, bis sie ihm die schönsten Weisen offenbarten.

Digitized by Google

Bogen. (Fig. 7.) Das eine Blatt der beiden Federzeichnungen, die den Eingang des Buches schmücken, stellt den König David vor, auf dem Throne sitzend und mit einem Plectrum die siebensaitige Leyer spielend. In den 4 Ecken stehen 4 Männer mit Violine (Rebek), Zither, Hackbrett und Harfe. In der Beschreibung dieses Denkmales ist ausdrücklich hinzugefügt, daß bei der Aengstlichkeit, mit welcher diese übrigens fein gefühlten Gestalten ausgeführt seien, angenommen werden müsse, daß der Künstler nichts ersonnen, sondern sich an Vorhandenes gehalten habe.

Vom 11. Jahrhundert an sind Abbildungen von Bogeninstrumenten weniger selten. In der Kirche des hl. Michael zu Pavia, welche in ihrem ältesten Theile aus dem 6. Jahrhundert stammt, befinden sich Reliefs aus dem 11. Jahrhundert, auf welchen ein Musiker mit einem Bogeninstrumente dargestellt ist.

Im Kapitale der St. Georges-Kirche zu Bocherville aus dem 11. Jahrhundert findet sich eine Reihe von 11 musicirenden Figuren ausgehauen. Hier sehen wir eine dreisaitige Viola mit Ausschnitten zu beiden Seiten und vier halbmondförmigen Schalllöchern, welche die erste Figur zwischen den Knieen hält; eine viersaitige elliptische Armgeige, welche die achte, sitzende, gekrönte Figur in der gewöhnlichen Weise spielt; eine (Nürnberger) Leier u. dgl.

Ebenso befand sich vor der Revolution in der Kirche Notre dame zu Paris am Portale der untern Seite des Domes beim Eintritte zur rechten Hand eine stehende, gekrönte Figur, welche Montfaucon für den König Chilperich hielt. Die mit vier Saiten bezogene Geige ist

Digitized by Google

zierlich ausgeschnitten, sich gegen den Hals hin immer mehr verjüngend. Die flache Resonanzdecke ist eben und reicht bis in den Hals. Die Statue ist von der alten Kirche in die neue übertragen worden, stammt also wohl aus dem 11. Jahrhundert.

Im Innern der Abtei St. Germain des Près in Paris, wahrscheinlich aus dem 12. Jahrhundert, ist ein bärtiger Mann aus Stein gehauen mit einer fünfsaitigen großen Violine in der Linken, welche er mit dem Bogen in der Rechten streicht. Der Körper der Geige ist lang gezogen, elliptisch, nicht ausgeschnitten, mit zwei länglichen, etwas nach innen zu gekrümmten Schallöchern über dem Stege versehen. Der Rand ist wie bei manchen Mandoren mit Elfenbein oder Perlmutterplättchen belegt.

Drei Figuren an dem alten Portal der Abtei St. Denis, im 12. Jahrhundert erbaut, zeigen Violen mit 5 und 3 Saiten; ebenso hat das Portal von Notre-Dame zu Chartres, aus derselben Zeit, unter seinen Sculpturen eine Violine mit 3 Saiten. Auch hier fehlt der Steg nirgend.

Fig. 8 stellt die Violine dar, wie sie auf Glasmalereien und in den Vignetten von Pariser Handschriften aus dem 13. Jahrhundert erscheint. Hier nähert sich das Rebek schon der heutigen Geigenform. In der Mitte der Zargen deuten sanfte Einbiegungen bereits die Mittelbiegel an, und die F-Löcher vertreten halbmondförmige, einander zugekehrte Ausschnitte. Der Bogen aber hat noch dieselbe, der gleichnamigen Waffe ähnliche Gestalt, wie jener in Notkers Psalmenbuche.

In dem böhmischen Museum zu Prag wird ein Per-

Digitized by Google

gamentmanuscript, bekannt unter dem Namen „Mater verborum“, aus der Zeit 1202—1212 herrührend, aufbewahrt. Unter den für die damalige Zeit außerordentlich fein und künstlich ausgeführten Miniaturmalereien befindet sich ein Engel, welcher im Arm eine Geige hält. Auf einem andern Pergamentmanuscripte, der Bibel von Jaromèr aus dem Jahr 1529, finden sich gleichfalls mehrere Figuren, welche Geigen spielen.

In der rechten Nische des gothischen Portals der Kapelle St. Julien des Ménétriérs, ehemals in der rue St. Martin, befand sich eine Statue, einen Mann mit faltigem Unter- und Oberkleid, mit Mantel und einer Art von Kappe darstellend, welcher auf einer Violine spielt, die ganz die Gestalt und Größe der noch gegenwärtig gebrauchten besitzt, und selbst f-förmige Schalllöcher hat. Der Bogen ist gleichfalls gerade. Die Kapelle gehörte einem Hospitale an, welches von den Minstrels Jaques Grare und Huet, wie es heißt, im Jahr 1330 gestiftet wurde. Eine alte Sage macht den berühmten Minstrel Collin Muset zum Erbauer des Portals. Vom gewöhnlichen Minstrel stieg er unter dem ritterlichen Theobald IV., Grafen von Champagne, gewöhnlich bloß König von Navarra genannt († 1274), zu hohen Ehren. Das oben erwähnte Steinbild soll nun der Sage nach diesen Minstrel verewigen. Da aber in der Nische links am Eingange die Statue des hl. Julian steht, so glaubt St. L. Millin (Antiquités nationales), man könne unmöglich den Heiligen einem ehemaligen Minstrel gegenüber gestellt haben. Er hält ihn deshalb für den hl. Genest, den Patron der Minstrels.

Digitized by Google

In einem Manuscript aus dem 14. Jahrhundert in der k. Bibliothek zu Paris findet sich eine Zeichnung, das Bild einer zu Pferde sitzenden Dame vorstellend, welche eine dreisaitige Geige spielt. Hier lehrt das Profil, daß dieses Instrument sogar die Schnecke unserer heutigen Geigen besaß.

In der Burg Carlstein in Böhmen, die in der Mitte des 14. Jahrhunderts erbaut wurde, gibt es Abbildungen von Bogeninstrumenten, welche fast gänzlich die heutige Geigenform an sich tragen; ein Beweis, daß der Geigenbau vom 13. zum 14. Jahrhundert rasche Fortschritte gemacht haben mußte.

Außer den genannten ließen sich noch an zahlreichen andern Denkmalen das Bestehen und die Fortschritte des Geigenbaues nachweisen. Es ist indeß beklagenswerth, daß wir die Belehrung über eben diese Fortschritte bis zum Schlusse des 15. Jahrhunderts fast nur aus zufällig erhaltenen Ueberresten der bildenden Künste schöpfen müssen, bei deren Schätzung noch dazu nicht selten sehr verhängnißvolle Täuschungen mit unterlaufen. Wie dankbar man sich auch immer für diese Fingerzeige der Alterthumskunde verpflichtet fühlen mag, so muß es doch Befremden erregen, daß uns Nachrichten von Fachmännern, von Musikern aus jenen Zeiten fast gänzlich mangeln. Wo solche aber gegeben werden, sind sie sehr unzulänglich und verstatten uns keineswegs eine wünschenswerthe Einsicht über Zustand und Behandlung der Bogeninstrumente. So sagt z. B. Jérôme de Moravie, ein Dominikaner aus dem 13. Jahrhundert, über das Rebek bloß, daß das zweisaitige Instrument dieses Namens von tiefem Tone sei und die Stimmung C, G

Digitized by Google

habe. Der Verfasser einer anonymen Abhandlung über Musikinstrumente (wahrscheinlich aus dem 13. Jahrhundert) schreibt einem gewissen Albinus die Erfindung der Viola mit 4 Saiten zu, von welcher er uns auch die Stimmung mit A, d, g, c' angibt. Wer aber dieser Albinus gewesen sei, wo und wann er gelebt habe, erfahren wir nicht. Erst mit dem Beginne des 16. Jahrhunderts geben uns die Schriftsteller einläßlichere Nachrichten über die Streichinstrumente, und von dieser Zeit an läßt sich ihre Weiterentwickelung auch leichter verfolgen.

Die Theilnahmslosigkeit und das Schweigen der Schriftsteller erklärt sich aber unschwer aus den damaligen Verhältnissen. Von den früheren Jahrhunderten der christlichen Zeitrechnung bis weit herauf ins Mittelalter waren Kunst und Gelehrsamkeit Eigenthum der Geistlichkeit und zwar vorzugsweise des Klerus in den Klöstern, und die schönen Künste, also auch die Musik, fanden ihre Verwendung vorwiegend im Dienste der Kirche. Diese aber bediente sich zur gottesdienstlichen Feier bloß des Gesanges mit Ausschluß der Instrumentalmusik, selbst der Orgel. Die Instrumentalmusik, wenn man die Anfänge derselben so nennen will, lag damals in den Händen einer im Ganzen etwas zweideutigen Menschenklasse, die in Frankreich mit den Namen Trouverres, Troubadours, Romanciers, Menetriers, Menestrels ꝛc. bezeichnet wurden. Sie erzählten, sangen, spielten, machten Possen und trieben sich in Gesellschaft von Seiltänzern, Taschenspielern und Gauklern herum. Theils das umherschweifende Leben, theils die Verbindung mit Menschen, deren Künste weder an sich edel,

Digitized by Google

noch einer nützlichen Anwendung fähig sind, zog diesen „varenden Lüten“ die größte Verachtung zu. Die Kirche, heißt es, belegte sie mit dem Banne, und die bürgerlichen Gesetze erklärten sie für ehr- und rechtlos. Ihre Kinder konnten sogar kein Handwerk lernen, weil sie den unehelich geborenen gleich geachtet wurden; wenn sie starben, legte die Obrigkeit auf ihre Habe Beschlag. Von vielen Menschen gesucht, von den Gesetzen aber verfolgt, führten sie das abenteuerliche Leben eines verstoßenen Gesindels. Dieser Zustand dauerte so lange, als das unordentliche, unstete Leben dieser Menschen und die bisherige Vermischung edler und unedler Künste fortwährte; jedoch die zunehmende Aufklärung und die Anforderungen eines allmälig bessern Geschmackes führten nach und nach eine heilsame Veränderung herbei. Die Spielleute wurden, nachdem ihre Künste anfingen weniger zu gelten, genöthigt, sich dauernde Wohnorte zu suchen; das stete Leben veranlaßte sie zu einer bessern Ausbildung ihrer musikalischen Kräfte; die bessere Ausbildung lehrte fühlen, wie ungereimt es sey, Künste, die einer Veredlung fähig sind, mit unedlen Gaukeleien zu vermischen, und endlich bewirkte dieses Gefühl nach und nach die Absonderung von Dingen, die ihrer Natur nach weder zusammen gehören, noch mit einander verträglich sind. Aus den bisherigen Spielleuten wurden nun Instrumentisten aller Art, die man, nachdem sie sich der allgemeinen bürgerlichen Ordnung unterworfen hatten, zu öffentlichen Aufzügen, Tänzen und Festlichkeiten herbeizog, und endlich auch zur Besetzung der Kirchenchöre gebrauchte. So entstanden die „zünftigen Musikanten“ in Frankreich und Deutschland, nachdem ein

Digitized by Google

besseres Streben schon lange zuvor den Bann der Gesetze von ihnen genommen und sie zu geachteten Gliedern der bürgerlichen Gesellschaft umgewandelt hatte.

Die Behandlung musikalischer Instrumente finden wir indeß nicht allein bei den „varenden Lüten" und Musikanten, sondern sie galt sonst wohl auch als eine angenehme Beschäftigung bei solchen, die sich keinen Erwerb daraus bildeten. Schon im Beginne des 13. Jahrhunderts mochte wohl selbst das Aufspielen zum Tanze nicht als etwas Unehrenhaftes gelten. Dieß beweist die Erzählung der Braunschweiger Chronik vom Jahre 1203, welche meldet, daß am Pfingstmittwoch desselben Jahres zu Ossemer bei Stendal der Blitz einschlug und dem Pfarrer, welcher zum Tanze fidelte, den rechten Arm wegriß und 24 Personen tödtete. Die Erzählung lautet wörtlich: „In dussem Jare geschah ein Wundertrecken by Stendal in dem Dorppe gehrten Ossemer, dar sat de Perner des Midweckens in den Pingxsten und veddelte synen Buren to dem Danse, da quam ein Donreschlach, unde schloch dem Parner synen Arm aff mit dem Veddelbogen unde XXIV Lüde tod up dem Tyn."

Daß man aber schon damals die Kunst, Geige und Bogen zu handhaben, für etwas höchst Anständiges zu halten gewohnt sein mochte, beweist wohl am besten unser großes Nationalepos, das Nibelungenlied, welches um diese Zeit (1210) entstand. Der Dichter zeichnet hier eine seiner edelsten Gestalten in dem kühnen, fröhlichen Volker von Alzei, der gleich gewaltig wie das Schwert, den Fiedelbogen führte:

Digitized by Google

Und Gunther sprach: „Freund Hagen, Töne klingen
Herüber von dem Spielmann durch den Saal,
Die durch der Hunnen Mark und Beine dringen;
Sein Fiedelbogen ist von rothem Stahl."
„„Saß ich bisher ihm vor,"" versetzte Hagen,
„„So war's nicht recht; das muß ich selbst nun sagen . . .""

„O König, sieh, was spielt er schöne Weisen!
Wohl sind sie Deines Gold's und Silbers werth!
Sein Fiedelbogen dringt durch Stahl und Eisen,
Wenn er auf Helm und Schilde niederfährt.
Noch keinen Spielmann hab' ich je gesehen,
So durch sein Spiel begeistert vor mir stehen."

Die Zusammensetzung eines Orchesters, wie es damals zu glänzenden öffentlichen Aufzügen beliebt werden mochte, lernen wir aus Ulrich von Lichtensteins „Frauendienst" kennen. Als Ulrich im Frühjahre 1228 seinen abenteuerlichen Zug zum Neuburger Turnei unternahm, waren in seinem Gefolge zwei reitende „Posauner", ein Flötenbläser, der den Sumber (Pauke) schlug und zwei Fiedler, die eine „fröhliche Reisenote" (Marsch) spielten. Ulrich erfand Weisen, die vielfach als neu, gut und meisterlich gerühmt werden. Die Musiker schätzten dieselben hoch, wofür sich manche für uns zu beachtende Stelle anführen ließe, wie z. B. die folgende: „. . hierauf sang er einen Leich mit hohen und schnellen Noten, für welchen ihm mancher Fiedler Dank sagte."

Zu den Zeiten des Minnegesanges waren den Musikern überhaupt schon bessere Tage gekommen. Da gab es im Sommer bei den Ritterspielen, im Winter bei den Frauenbesuchen, Tänzen und Gesellschaften für die Instrumentisten reiche Gelegenheit, ihre Kunst zu zei-

Digitized by Google

gen; denn selbst die Lieder, die bei solchen Anlässen gesungen wurden, hatten (im Gegensatz zu den eigensten und geheimsten Minneliedern) musikalische Begleitung und wurden zugleich getanzt. So gefiel sich das muntere Volk der Musikanten bei den Turnieren und bei den Festen auf den Burgen der Edlen durch eine lange Zeit, während die gelehrten Musiker, tiefsinnig grübelnd, in den Spuren Hucbald's, Guido's und Franko's von Cöln wandelten.

In Frankreich trat die Klasse der Musikanten, wie es scheint, früher als bei uns in zünftige Verbindungen. Unter Philipp dem Schönen wurde 1235 ein J. Charmilion in der Stadt Troyes zum Roi de Ribauds erhoben, „wegen seines Talentes im Violinspiele." In Paris bildete sich um 1330 eine Gesellschaft unter dem Namen Confreri de St. Julien des Menetriers. Nachdem sie am 23. November desselben Jahres gerichtlich bestätiget worden war, wählte sie sich den hl. Genest, der sich als römischer Taschenspieler zum Christenthume bekehrt und unter Diocletian den Martertod erlitten hatte, zum Schutzpatron und einen Vorstand unter dem Titel Roi de Menetriers. Die ganze Bruderschaft zog sich auch in eine eigene Straße zusammen, welche von ihr den Namen Rue de St. Julien des Menetriers erhielt. Die späteren Vorstände nannten sich Roi des Violons. Sie sollen mitunter eine etwas unbezähmbare Neigung für Erweiterung ihres Reiches an den Tag gelegt haben. Der letzte derselben wollte auch die Musiker, welche nicht zum Tanze spielen, wie die Organisten ꝛc., ja selbst die Tanzmeister unter seine Botmäßigkeit bringen, und bekam darüber einen weitläufigen Rechtshandel,

Digitized by Google

der endlich zu seinem Nachtheile endete und den König bewog, diese musikalische Würde im Jahre 1773 ganz aufzuheben.

In Deutschland gab es ähnliche Einrichtungen, die zum Theil noch in die Gegenwart hereinreichen. Es bestanden sogenannte Spielgrafenämter, unter deren Gerichtsbarkeit die Bezirke größerer Städte oder auch ganzer Provinzen gestellt waren. Die Belehnung mit solchen Aemtern geschah durch den Kaiser, und sie wurden in den ersten Zeiten ihres Bestehens in der Regel nur an den Adel verliehen. Der Spielgraf ernannte einen Pfeiferkönig, dessen Obliegenheiten aus einer von Forkel mitgetheilten Urkunde von 1400 ersichtlich sind: „... daß kein Spielmann, der sey ein Pfeiffer, Trummelschläger, geiger, zinkhenbläßer oder was der oder was die sonsten für Spiel und kurtzweil treiben khennen zwischen dem hawenstein obwendig Basel und dem hagenawer Forst den gantzen Bezürkh eingeschlossen, weder in Städten, Dörfern oder Fleckchen auch sonst zu offenen Dentzen, Gesellschafften, gemeinschafften, schießen, oder andern kurzweilen nit soll zugelassen oder geduldet werden, er seye dann zuvor in die Bruderschafft uff vnd angenommen.... ꝛc." Ein eigenes Gericht mit einem Schultheiß, vier Meistern, zwölf Beisitzern und einem Weybel sprach vorkommenden Falles Recht und Urtheil.

Es mochte den Unmuth des Adels erregt haben, als die deutschen Kaiser anfingen, auch den Städten solche Gerichtsbarkeiten zu verleihen. In dem Liederbuch der Klara Hätzlerin (1471) befindet sich ein Gedicht,

Digitized by Google

in welchem der städtefeindliche Verfasser Aehnliches anzudeuten scheint:

„Künig Sigmund was der synn beraubt,
Da er trummet vnd pfeiffen erlaubt
Den Stetten so gemaine.
Das hat Inn pracht groß übermut,
Es gehört nach recht, gewonhait gut
Den Fürsten zu allaine.“ ꝛc.

Beide Epochen der Instrumentalmusik, sowohl jene der varenden Lüte, als diejenige, in welcher sich bei der wachsenden Blüthe der Städte das zünftige Musikantenthum entwickelte, bieten zwar für unsern Zweck wenig Aufklärung, deßungeachtet sind sie geeignet, das Interesse des Geschichtsfreundes in hohem Grade zu erregen, weil gerade sie den musikalischen Beruf unserer Nation am stärksten kennzeichnen. „Welch Urtalent gehörte dazu, trotz Mangel und Entbehrung mancherlei Art, Geringschätzung von Außen, doch dem Drange und eigener Lust zu folgen! Ich erinnere mich dabei an den Schauspielerstand, der gerade in der Periode das höchste in seinem Kunstzweige leistete, als es noch keine Hoftheater und Hofschauspieler gab. Nur das ächte Talent konnte alle die Schmach und Unbill ertragen, die mit diesem Stande verknüpft war. Was klagt nicht Shakespeare, der größte Künstler, der je gelebt, über die Niedrigkeit seines Standes! Und was hat die Welt diesem die Menschheit überbietenden Geiste zu danken. In Italien, glaube ich, wären solche Leute, wie die fahrenden Musikanten, eine reine Unmöglichkeit ꝛc.“ *)

*) Worte eines berühmten Künstlers und Tongelehrten der Gegenwart.

Digitized by Google

Die Fortschritte der Instrumentenbaukunst lassen sich mit einiger Sicherheit, wie schon oben bemerkt wurde, erst im 16. Jahrhundert übersehen, da uns von dieser Zeit an eingehendere Berichte der Schriftsteller zu Gebot stehen. In den frühern und frühesten Zeiten mögen die Streichinstrumente wohl großentheils von den ausübenden Musikern selbst verfertigt worden seyn, wie denn auch noch heutzutage z. B. die norwegischen Bauern ihre fünfsaitige Geige selbst zu bauen wissen; im Beginne des 16. Jahrhunderts aber beweisen die Abbildungen von Instrumenten, daß zu ihrem Bau schon eine technisch geübte Hand vorausgesetzt werden muß. Wir wollen in dem Nachfolgenden die Nachrichten aus älteren Schriften für unsern Zweck so unverkürzt geben, daß dem Leser der Besitz jener seltenen Werke vollkommen erspart sein dürfte.

Das älteste hieher gehörige Werk ist die „Musika getutscht" (deutsche Musika) von Sebastian Virdung. Dasselbe ist 1511 zu Basel gedruckt und behandelt auf dem bescheidenen Raume von 24 Quartseiten (das ganze Opus zählt nur 56 Quartblätter) sowohl alle damals gangbaren als auch die damals längst antiquirten Musikinstrumente, und gibt von sämmtlichen ziemlich genaue Abbildungen. In dem Dialog eingangs des Werkchens läßt der Verfasser durchblicken, daß er sich, um die Kenntniß aller „gebrauchlichen" Instrumente zu erlangen, weder lange Mühe, noch beschwerliche Reisen habe verdrießen lassen, welcher Umstand unser Vertrauen und den Werth der Schrift zu steigern gewiß geeignet ist. — Wir haben uns indeß bloß auf die von Virdung angeführten Bogeninstrumente zu be-

Digitized by Google

schränken, und von diesen finden sich die „Groß Geigen, Trumscheit und klein Geigen“, die wir in den Abbildungen 9, 10 und 11 getreu wieder geben. Die „Groß Geigen“ ist, wie ersichtlich, noch von einer etwas grotesken Gestalt. Die beiden Mittelbügel sind lang und stark ausgeschnitten, so daß die Ober- und Unterbügel übermäßig hervortreten. Die f-Löcher sind durch zwei halbmondförmige Ausschnitte zwischen den Oberbügeln und durch ein rundes Schallloch von unbegreiflich großem Durchmesser vertreten. Das Instrument hat 9 Saiten, deren Befestigungsart ebenso wie die auf dem Griffbrett angebrachten Bünde an die Laute oder Quintern erinnert.

Bei der großen Geige Virdungs, deren Zeichnung in den Werken von Agricola, Nachtigall und S. Ganassi del Fontego fast genau wiederkehrt, ist Manches anstößig befunden worden. Die betreffenden Figuren, sagt Fetis, stellten die Einschnitte der Mittelbügel nicht genau dar, weil ihre Ausdehnung zu groß sey, Ober- und Unterbacken des Instrumentes aber zu klein wären. Einige Violen und Baßgeigen des 16. Jahrhunderts, welche noch als Seltenheiten in Cabineten zu sehen seyen, bewiesen, daß die Einschnitte weniger ausgedehnt gewesen seien, obgleich sie verhältnißmäßig größer wären, als bei unsern jetzigen Streichinstrumenten. Ueber den Mangel des Steges äußert sich Fetis wie folgt: „... Nun aber wäre es durchaus unmöglich, daß der Bogen bei einem so gebauten Instrumente nicht alle Saiten mit einander berührte; anderseits würden die Töne, welche man hervorzurufen versucht hätte, von außerordentlicher Schwäche gewesen sein; denn nur mit-

Digitized by Google

telst des Steges machen die Saiten den nothwendigen Winkel, um mit Schall in Schwingung zu kommen und um ihre Erschütterung der Tafel mitzutheilen, und der Steg ist es, welcher, indem er selbst mit Nachdruck vibrirt, durch seine beschleunigten Schläge der Tafel die zitternde Schwingung mittheilt, welche die Intensität des Tones bedingt. Außerdem darf nicht vergessen werden, daß von seinem Ursprung an das Princip, durch Reiben des Bogens auf Saiten Töne hervorzubringen, mit dem nothwendigen Zusatz des Steges begleitet ist. Man findet ihn bei dem ursprünglichen Versuche des Ravanastron, des indischen Omerti, des Rebeb und des Kemangeh der Araber, endlich überall, wohin der Bogen durchgedrungen ist. Somit ist es außer Zweifel, daß der Mangel des Steges an einigen Monumenten des Mittelalters und in den Figuren, veröffentlicht von Agricola und Ott. Nachtigall, keinen andern Grund hat, als Unachtsamkeit oder Vergessenheit der Zeichner."

Dieser Meinung können wir, obwohl sie den Knoten scheinbar am natürlichsten und einfachsten zu lösen scheint, nicht unbedingt beipflichten. Der Beweis, daß die Zeichner es hie und da nicht sehr genau nahmen, läßt sich allerdings unschwer führen; aber es ist einmal durch die Annahme bloßer Nachläßigkeit der ausführenden Künstler nicht zu erklären, daß zuerst bei Virdung (welchen Fetis nicht erwähnt) und dann durch beide Auflagen der Musica instrumentalis von Agricola diese Geige ohne Steg erscheint. Einem Musiker mußte der Mangel eines so wesentlichen Theiles auf den ersten Blick auffallen; sollte Agricola den Fehler nicht entdeckt und die zweite Ausgabe seines Werkchens davor be-

Digitized by Google

wahrt haben? Außerdem findet sich auch noch an einem andern Instrumente, der Schlüsselfiedel, Fig. 16, nicht bloß bei Agricola, sondern auch bei Prätorius der Steg nicht; beide Instrumente aber, die große Geige und die Schlüsselfiedel haben eine große Aehnlichkeit in ihrem Bau, und letztere findet bei Prätorius ihren Platz mitten unter Instrumenten, die nicht allein Stege, sondern auch schon die heutige vollkommene Bauart besitzen.

Die kleine Geige von Virdung unterscheidet sich von unserer Violine durch den Mangel der vierten Saite, den voluminösen Hals, durch die mandolinartige Wölbung des Körpers, durch die ganz abnorm konstruirte Resonanzdecke und die noch immer auf den mohamedanischen Ursprung hinweisende Mondsichelform der Schallöcher. Dagegen zeigt die Abbildung auch einigen Fortschritt in dem schneckenähnlichen Auslauf des Wirbelkastens, dem Mangel der Bünde und in einem Anflug von Saitenhalter und Steg.

Die Anwendung der Bünde hielt man damals für eine ebenso praktische als wichtige Erfindung, von welcher man noch viel später nicht lassen wollte. Den Umstand, daß man durch diesen Mechanismus statt vollkommen reiner, temperirte Töne erhalte, vermochte man nicht einzusehen und hatte bloß den Vortheil im Auge, den die Bünde dem ungeübten Spieler in Bezug auf einen gewissen Grad von Reinheit gewährten. Was wir bei der kleinen Geige Virdungs als Fortschritt betrachten müssen, sieht dieser Schriftsteller als einen Fehler an. Hören wir seine höchst einfache Beschreibung der Streichinstrumente: „... Die ander art der saytenspil (nemlich Laute, Quintern und große Geige) dye selben

Digitized by Google

haben nit ſchlüſſel (Taſten, wie das Klavier). Aber bünde vnd ſunſt gewiſe zile oder gemercke, do man ſicher griff mag haben, Als vff den koren (Saiten) vnd bünden, nach welchem man die ſelben auch mag reguliren vnd beſchreiben dar vff zu lernen ....“ „Die fierd“ art der ſaitenſpill (kleine Geigen), die haben nit bünde, auch nur einen oder zwen kore, oder drey vff das maiſte, vnd nit darüber, darumb ſye nit ſo eygentlichen zu reguliren vnd zu beſchryben ſynd, darvff zu lernen, dann das muß vil mere durch groſſe übung, vnd durch den verſtand des geſangs zu gan dann man das durch regeln beſchryben mag, darumb ich von denſelben inſtrumenten an dem aller mynſten (allermindeſten) wirt ſchryben, dann ich ſye auch für on nütze inſtrumenta achte vnd halte, als dye cleynen geigen vnd das Trumſcheit.“

Die „Musica instrumentalis“ von Agricola, welche 1528 zum erſtenmale und 1542 faſt unverändert wieder erſchien, weiſt keinen weſentlichen Fortſchritt nach und gibt faſt dieſelben Abbildungen wie Virdung. Agricola beſchreibt „drei Arten“ von Bogeninſtrumenten, die aber in der Bauart ganz gleich gehalten und nur in Hinſicht des äußern Umfanges, des Bezuges, der Saitenzahl und Stimmung verſchieden ſind, wie aus Nachfolgendem zu erſehen iſt:

„Große Geigen: Diskant: F, a, d, g, c¹.
Ten. Alt: C, F, a, d, g.
Baſſus: G, C, F, a, d, g.

„Die ander art auff groſſe odder kleine Geigen, welche allein mit vier Seyten erfunden, vnd wie ſie geſtimmet ſollen werden:

Digitized by Google

Diskant: G, c, f, a.
Alt, Tenor: C, F, a, d.
Baß: G, C, F, a.

„Volget die dritte art von kleinen Geigen, welche nur mit dreien Seyten bezogen, vnd die quint von einander gestimmet werden:

Diskant: G, d, a.
Alt, Tenor: C, G, d.
Baß: F, C, G.

Diese letztere „Art" entspricht unserer Violine, wenn auch nicht durch die Anzahl der Saiten, so doch durch die Stimmung, durch den äußern Umfang und besonders durch die Hinweglassung der Bünde. Agricola sagt darüber:

„. . . . Die dritte Art der Geigen
Die soltu (rat ich) auch nicht vermeiden,
Sie sind kleiner denn die vorigen gestalt
Auff ihn werden nur drey Sayten gezalt,
Vnd gemeinlich one bünd erfunden
Jdoch sag ich Dir zu dissen stunden,
Das es one bünd schwer ist zu fassen
Darumb soltu das nicht fahren lassen,
Sondern vb Dich (üb Dich) erst auff die bündisch art
So magstu darauff recht werden gelart,
Wiltu darnach die bünde nicht leiden
So magst sie mit eim messer weg schneiden,
Vnd geigen wie Dirs im hertzen gefelt ꝛc."

In dem Werke Agricola's finden wir, wie aus dem Angeführten erhellt, daß man damals nicht allein verschiedene Geigenarten nach dem Maßstabe ihres äußeren Umfanges unterschied, sondern daß man auf jeder derselben gewissermaßen eine Familie zu machen gewohnt war, die man in ihrer Gliederung dem Umfange

Digitized by Google

und dem Charakter der menschlichen Stimme nachbildete. Diese Uebung hatte ihren Ursprung in der wachsenden Vervollkommnung des mehrstimmigen Tonsatzes, der seit dem 14. Jahrhundert kunstmäßig geübt wurde. Im 16. Jahrhundert trat die Musik im weitesten Sinne auf bei kirchlichen Festen und Feierlichkeiten, und zwar nach der Regel in reinem Gesange, an Fürstenhöfen auch wohl mit Begleitung von Instrumenten, die jedoch im Laufe dieses Jahrhunderts keine dem Gesange selbständig und eigenthümlich gegenübergestellte war. Bei Gesängen weniger Stimmen begnügte man sich damit, einer jeden von diesen ein besonderes Instrument beizugeben; wirkten volle Chöre als gegliederte Tonmassen gegeneinander, wie zumal gegen Ende dieses Zeitraumes geschah, so wurden gleichartige Instrumente eines den Chorstimmen entsprechenden Umfanges jedem einzelnen dieser Chöre gesellt, um ihn durch die eigenthümliche Klangfarbe vor den andern auszuzeichnen. Die Instrumentalmusik war damals nur der Nachhall des Gesanges, wiewohl man fast alle Instrumente schon besaß, deren die Gegenwart auf so mannigfache Art sich zu bedienen weiß. Das Instrumentenspiel in diesem Sinne fand regelmäßig seine Stelle bei feierlichen Tafeln der Fürsten oder des Rathes der Reichs-, Hanse-, oder reicheren Handelsstädte Deutschlands. Den Kapellmeistern war in ihren Bestallungen zur Pflicht gemacht, „in der Kirchen und vor der Tafel", je nach der Stellung ihrer Dienstherren „allerunterthänigst, unterthänig, oder unterdienstlich" aufzuwarten. Ein Dichter jener Zeit, der eine fürstliche Hochzeit beschreibt, preist eine dabei angehörte Tafelmusik mit hohen Worten; es habe ihn nicht

Digitized by Google

Wunder nehmen können, ruft er aus, daß Steine, Wälder, Berg und Thal dem Orpheus nachgesprungen seien, er habe der Fabel auch gar nicht sich schämen können, da er diese Töne vernommen „so lieblich und fein.“ Freilich haben wir diese Lobpreisung kaum für mehr zu achten, als poetische Redeblumen; seinen Worten:

„Denn wahrlich, solche Musik kann
Aufmuntern beide, Weib und Mann,“

fügt er treuherzig hinzu:

„Und sonderlich, wenn Brot und Wein
Und gute Bisslein allda seyn,
Wie man allda viel auftrug,
Ganz fürstlich und hofmännisch gnug“ ꝛc. ꝛc.

Hier fanden denn auch die Virtuosenkünste ihre Stelle, in dem sogenannten „Diminuiren und Coloriren“, einem Tonspiele, das die einfachen Gänge melodisch hervorragender Stellen, zumal die Tonfälle, umgaukelte. Ein besonderer Styl der Begleitung in mannigfachen Wendungen zierlichen oder bedeutsamen Spieles hatte sich damals noch nicht ausgebildet; er lag auch nicht in der Richtung der Zeit. Denn dieser stand kunstreicher, mehrstimmiger Gesang in der Mitte der gesammten Tonkunst und übertrug seine Formen auch auf das Instrumentalspiel. Sollte durch dieses allein — in stiller Musik, — wie man damals sich ausdrückte — ein dem Gesange ursprünglich bestimmter Tonsatz ausgeführt werden, so bedurfte er in den meisten Fällen nicht erst einer besonderen Anbequemung. Die Aufschriften der Mehrzahl damals gedruckter Gesangswerke enthalten die Bemerkung, daß ihr Inhalt auch „für die Instrument dienstlich“, oder „auf jeder Art von Instrumenten zu gebrauchen“ sei.

Digitized by Google

Der einzelne Spieler und Sänger, wenn er in einsamer Zurückgezogenheit des Gesanges und Spieles genießen wollte, war stets an mehrstimmige Sätze gewiesen. Aus den zahlreichen Sammlungen von Madrigalen, Gesellschafts- und Volksgesängen, die durch den ganzen Lauf des 16. Jahrhunderts erschienen, wählte er, dem Umfange seiner Kehle gemäß, eine Stimme, die entweder die unzertrennte Melodie, oder bei durchgängiger Verflechtung der Stimmen den vollständigen Text enthielt, und trug diesen zu den Tönen der Laute oder auch der Geige vor, den ganzen vollstimmigen Tonsatz auf dem klangreichen Instrumente daneben ausführend.

Wir finden dies anschaulich in dem eben so seltenen als höchst wichtigen Werke: „Ain schone kunstliche vnterweisung in disem büechlein, leychtlich zu begreyffen den rechten grund zu lernen auff der Lautten vnd Geygen, mit vleiß gemacht dürch Hans Judenkünig, pirtig von Schwebischen Gmünd, Luteniſt, yetz zu Wienn in Oesterreich, getrückcht im 1523 Jar. Hier entwickelt die Geige eine, den Geigeninstrumenten Agricola's, die eine in dem oben angeführten Sinne orchestrale Bedeutung haben, entgegengesetzte Seite als Soloinstrument und steht der Laute völlig ebenbürtig da. Daß diese Gleichstellung nicht wenig zu bedeuten habe, begreifen wir, wenn wir wissen, daß damals die Laute das war, was heutzutage die Klavierinstrumente sind. Nach Prätorius ist sie das Fundament und Initium, „von der man hernach auf allen dergleichen besaiteten Instrumenten, als Pandoren, Theorben, Mandoren, Cithern, Harfen, auch Geigen und Violen schlagen und

Digitized by Google

gar leicht das seinige präſtiren kann, wenn man zuvor etwas rechtſchaffenes darauf gelernt und begriffen hat.“ Jahrhunderte hindurch war ſie in Deutſchland ein Lieblingsinſtrument der Großen, der Kaiſer, der Könige, Fürſten und Herren; die vornehmſten Damen ſuchten eine Ehre ſie zu ſpielen; alle Geſänge der Liebe und Freude wurden damit begleitet. Omnium instrumentorum Princeps — nannte die Laute der eine Schriftſteller; nobillisimo stromento — der andere; Regina instrumentorum — der dritte; Ornament-Inſtrument — wieder ein anderer in älterer Zeit, und eine lange Reihe von Zeugniſſen würde ſich aufſtellen laſſen, das Intereſſe, welches man für ſie hegte, näher zu bezeichnen. Eine Unzahl kunſtreicher mehrſtimmiger Geſänge finden wir in zahlreichen Lautenbüchern auf ſie übertragen.

Das Werkchen von Judenkünig enthält 25 Nummern, die für Laute und Geige zugleich geſchrieben uns einen höchſt willkommenen und in mehrfacher Beziehung wichtigen Begriff von den Leiſtungen des Lauten- und Geigenſpielers geben. Sämmtliche Stücke ſind in der damals gebräuchlichen deutſchen Tabulatur verzeichnet und ſtellen Volksweiſen oder Tanzmelodien dar. Im Intereſſe unſerer Leſer theilen wir die Uebertragung eines Volksliedes in moderner Notirung in einer Beilage, die Geſtalt der Geige, und die Art, wie ſie gehandhabt wurde, nach dem Titelbilde in Fig. 12 mit.*)

*) Mit Abſicht haben wir das Volkslied „Mag ich Unglück nit widerſtan“ ausgehoben, um einige Bemerkungen daran zu knüpfen, welche, ſtreng genommen, zwar nicht hieher gehören, die wir aber gleichwohl nicht unterdrücken können. Die Melodie dieſes Liedes

Digitized by Google

Das Instrument ist ziemlich groß und hat folgende Stimmung:

A, D, G, H, e, a;

der hakenförmig zurückgebogene Wirbelkasten dient zugleich dazu, die Geige an die linke Schulter zu hängen, wodurch die beiden Arme des Spielers die nöthige Frei-

---

findet sich in vierstimmiger Bearbeitung von Ludwig Senfl (1539) in Becker's „Hausmusik". Im 8. Takte ist entweder von Becker selbst oder dessen Gewährsmann durch Einzeichnung eines gis statt g der Mollaccord zum Duraccord umgewandelt. Judenkünig hat den Mollaccord. Für denjenigen, der die Notirungsarten der damaligen Zeit nicht näher kennt, muß hier bemerkt werden, daß in der Tabulatur das g mit gis zu verwechseln dem kundigen Leser eine baare Unmöglichkeit ist, da das erstere mit o, das letztere mit t bezeichnet wird; die Componisten vor und lange nach Senfl's Zeit aber, die sich der Notenschrift bedienten, pflegten chromatische Zeichen nur in sehr seltenen Fällen einzuzeichnen, und so kam es, daß die neueren Tongelehrten mit höchst anerkennenswerthem Eifer aus zahlreichen Schriften eine Theorie zu der alten Praxis erst zusammenstellen mußten, um bei Anwendung der chromatischen Zeichen mit einiger Sicherheit verfahren zu können. Die Lehre von den Cadenzen hat in diese schwierige Theorie das hellste Licht geworfen, ohne aber für alle Fälle volle Sicherheit zu bieten, wie sie denn auch gerade im vorliegenden Falle verhängnißvoll wurde. Becker bezeichnet ausdrücklich den Tenor als die melodieführende Stimme, und geräth, wie man an der bewußten Stelle des Tenors erklärlich findet, auf eine falsche Fährte. Hätte Becker die Melodie im Diskant gesucht, dem sie nach dem Vergleiche mit Judenkünig's Bearbeitung auch gehört so würde er nicht einmal versucht gewesen sein, ein gis zu schreiben. — Zu dieser Abschweifung, die man uns verzeihen wolle, hat uns die Absicht verleitet, darauf hinzuweisen, daß Lautenwerke von solchen Meistern, die, wie Judenkünig, in allgemeiner und musikalischer Bildung auf der Höhe ihrer Zeit stehen, wohl geeignet wären, in Betreff der hier in Frage kommenden Materie einen Fingerzeig mit zu geben.

Digitized by Google

heit erlangen. Die f-Löcher haben die Form der späteren Gamba, sind aber in verkehrter Lage angebracht. Eigenthümlich ist die Construction des Kastens in der Gegend des Knopfes, der Stelle, wo der Saitenhalter befestigt ist. Die Betrachtung der Ausschnitte, der Verhältnisse des Körpers erweckt für die Genauigkeit des Zeichners wenig Vertrauen; die Bünde hat er ebenfalls als Nebensache behandelt, indem er in ersichtlich falschen Entfernungen fünf Bünde anbringt, während das Instrument deren wenigstens zehn haben muß. Die Composition gibt dem Leser einen Begriff von dem oben erwähnten Diminuiren, oder setzt ihn in den Stand zu erfahren, was es hieß, einen Gesang mit saltibus und diminutionibus zu zieren, wie Prätorius sich ausdrückt.

Die Instrumente, welche uns Silvestro Ganassi del Fontego (Regola Rubertina, che insegna suonare de Viola d'arco tastada, Venez. 1543) beschreibt, bieten eine große Aehnlichkeit mit der Geige von Judenkünig dar, sind aber sehr verschieden von den Geigen, welche wir in dem Buche Agricola's finden.

Sie haben folgende Stimmung:

Discant: D, G, c, e, a, d^1.
Alt oder Tenor: G, C, F, A, d, g.
Baß: D, G, C, E, A, d.

Auf dem Griffbrett waren 7 Bünde angebracht, mittelst welcher auf jeder Viole eine chromatische Scala im Umfang von $2\frac{1}{2}$ Oktaven ausgeführt werden konnte. Manchmal unterschied sich der Alt vom Tenor dadurch, daß er eine Quinte höher gestimmt wurde als der Baß. Die Art der Stimmung bei Judenkünig und Fontego ist,

Digitized by Google

indem man zwei tiefen Quarten eine Terz und dieser wieder zwei Quarten nach der Höhe folgen läßt, ganz die Stimmung der Laute.

Wir finden bei den uns bekannten Schriftstellern aus dem 16. Jahrhundert kaum mehr etwas Bemerkenswerthes, außer etwa, daß in dem Werke des Giov. M. Lanfranco (Scintille di Musica etc.), Kapellmeisters am Dome zu Brescia, welches 1533 gedruckt wurde, zum erstenmale die Benennung Violino erscheint. Ludovico Zacconi, der als Sänger zuerst in der kgl. österreichischen und später in der Münchener Hofkapelle angestellt war, gibt in seiner Prattica di Musica (Venedig 1592) den Umfang der Geige mit G, h^1 an, wobei zu erinnern ist, daß damals und noch lange nachher nichts übergriffen wurde und vollständig unbekannt war, was der heutige Geiger unter 2. oder 3. ꝛc. Position versteht.

Die Violine tritt in ihrer vollkommenen Gestalt auf in dem „Syntagma musicum“ des Michael Prätorius. Der 2. Band dieses Werkes erschien 1619.

In Betreff der Bogeninstrumente halten wir für nothwendig, Folgendes auszuheben:

„Violen, Geigen, Violuntzen seynd zweierley: 1. Viole de gamba, 2. Viole de bracio oder de brazzo: Vnd haben den Namen daher, daß die ersten zwischen den Beinen gehalten werden; Denn gamba ist ein Italienisch Wort, vnd heist ein Bein, le gambe, die Beinen. Vnd dieweil diese viel gröſſere corpora, vnd wegen des Kragens lenge, die Säiten auch ein lengern Zug haben, so geben sie weit ein lieblichern Resonanz. Als die andern de bracio, welche vff dem Arm

Digitized by Google

gehalten werden. Diese beide Arten werden von den Kunstpfeiffern in Städten also vnterschieden, daß sie die Violn de gamba mit dem Namen Violen: die Violen de bracio aber, Geigen oder polnische Geigeln nennen: Vielleicht daher, daß diese Art erstlich aus Polen herkommen seyn sol, oder daß doselbsten außbündige treffliche Künstler vff diesen Geigen gefunden werden."

„Die Violen de gamba haben 6 Säitten, werden durch Quarten und in der Mitte eine Tertz gestimmet, gleich wie die sechs Chörichte Lautten."

„Die groß Viol de gamba (Italis Violono, oder Contrabasso de gamba) wird von den meisten per quartam durch vnd durch gestimmet; Vnd solche Art gefellt mir nicht sehr vbel: Achte auch davor, es sey nicht groß dran gelegen, wie ein jeder seine Geigen oder Violen stimmet, wenn er nur das seine just, rein vnd wol darauff präsiiren kann."

Ueber die Stimmmechanik der Baßgeige schreibt Prätorius: „Dieses aber mißfällt mir, daß oben am Kopf an statt der holtzernen, eiserne Wörbel gemacht seyn, daran außwerts ein eingekerbtes Rädichen, daß sich, gleichwie an den Vhren vnd Schlag Seegerlein, mit einer Stöhnfeddern zurückhalten vnd forttreiben leßt. Da denn, wenn nur eine einige Kerbe abgelassen oder auffgezogen wird, die Säitte in die 2 Commata alsobald ascendirt oder descendirt, vnd daher meines erachtens so gar rein vnd just dergestalt zu andern Instrumenten nicht wohl accordirt vnd gebraucht werden kann. Doch were demselben auch gar wol für zu kommen, daß nur die Kärblin in solchen Räderlin auffs allerengste vnd genaweste nahe beyeinander eingefeilet würden, so könnte

Digitized by Google

einer Kerbe ab vnd zuzulaſſen, die Diſtantz des ſoni oder toni ſo gar mercklich nicht geſpürt, vnd die Säitten deſto reiner vnd genawer in ein jedes Inſtrument mit eingeſtimmet werden ꝛc. . . ."

„Viol Bastarda. Dieſes iſt eine Art von Violn de gamba, wird auch gleich alſo, wie ein Tenor von Violn de gamba geſtimmet. Aber das Corpus iſt etwas länger vnd gröſſer." (Die ganze Länge der Viola Bastarda beträgt nach Prätorius 4½, die der Baß-gamba nahe 5, die der Tenor-gambe (Fig. 13) 3½ und jene der Discant-gamba 2½ braunſchweiger Fuß.) „Weiß nicht, ob ſie daher den Namen bekommen, daß es gleichſam eine Baſtard ſey von allen Stimmen; Sintemal es an keine Stimme allein gebunden, ſondern ein guter Meiſter die Madrigalien, vnd was er ſonſt vff dieſem Juſtrument muſiciren wil, vor ſich nimpt, vnd die Fugen vnd Harmony mit allem Fleiß durch alle Stimmen durch vnd durch, bald oben außm Cant, bald unten außm Baß, bald in der mitten außm Tenor und Alt herauſſer ſuchet, mit ſaltibus vnd diminutionibus zieret vnd alſo tractiret, daß man ziemlicher maſſen faſt alle Stimmen eigendlich an ihren Fugen vnd cadentien daraus vernemen kan . . ."

„Jetzo iſt in Engelland noch etwas ſonderbares darzu erfunden, daß vnter den rechten gemeinen ſechs Säitten noch acht andere Stälene vnd gedrehte Meſſings-Säitten vff eim Meſſingen Steige liegen, welche mit den Oberſten gleich vnd gar rein eingeſtimmet werden müſſen. Wenn nun der Oberſten dermern Säitten eine mit dem Finger oder Bogen gerührt wird, ſo reſonirt die vnterſte Meſſings- oder Stälene Säitten per con-

Digitized by Google

sensum, zugleich mit zittern vnd tremuliren, also daß die Liebligkeit der Harmony hierdurch gleichsam vermehret vnd erweitert wird."

„Violn de bracio. Viola de bracio: Item Violino da brazzo; Wird sonsten eine Geige, vom gemeinen Volck aber eine Fiddel, vnd daher de bracio genennet, daß sie vff dem Arm gehalten wird. Deroselben Baß-, Tenor- vnd Discantgeig (welche Violino, oder Violetta picciola, auch Rebecchino genennet wird) seynd mit 4 Sätten; die gar kleinen Geiglein (Fig. 14) aber mit drey Sätten bezogen (vff Frantzösisch Pocchetto genannt) vnd werden alle durch Quinten gestimmet. Vnd demnach dieselbige jedermänniglichen bekandt, ist darvon (ausser diesem, daß, wenn sie mit Messings- vnd Stälenen Sätten bezogen werden, ein stillen vnd fast lieblichen Resonantz mehr als die andern, von sich geben) etwas mehr anzudeuten vnd zu schreiben vnnötig."

„Lyra. Allhier ist nicht zu sagen, von der Bawren- vnd vmlaufenden Weiber Leyre, die mit einem Handgriff herumb gedrehet, vnd mit der lincken Hand die Claves tangirt werden, sondern von den Italienischen Lyren, derer zweierley Artten sind."

„1) Eine grosse Lyra (Lirone perfetto, Arce violyra; oder lire.). An der Structur dem Baß von den Violen de gamba gleich, doch daß das Corpus vnd der Kragen, wegen der vielen Sätten vmb ein ziemliches breiter ist. Denn etliche haben 12, etliche 14, etliche auch noch 2 ausserhalb des Kragens, vnd also 16 Sätten, darauff alle Madrigalia vnd Compositiones, so wol in genere Chromatico, Als Diatonico, zu wege bracht werden können: Welches dann eine feine Har-

Digitized by Google

mony von sich giebt. Doch daß bißweilen die höchste, bißweilen die tiefste Stimme, gleich wie vff den kleinen Cithern auffen bleibt, vnd derowegen ein Baß vnd Discant gar bequem darzukann vnd muß gebraucht werden."

„2) Die kleine Lyra, (Fig. 15) ist der Tenor Violen de bracio gleich: Daher sie auch Lyra de bracio genennet wird, hat 7 Säitten, zwo Säitten aufferhalb des Kragens, vnd die andern fünffe vff dem Kragen liegend: darauff man Tricinia, vnd auch andere Sachen, fast einer Citter gleich zuwege bringen kann.

Ueber das schon bei Virdung erwähnte Trumscheit (Trompetta maris) gibt Prätorius eine Beschreibung, welche er theilweise Glarean entnimmt: „Die Deutschen, Franzosen vnd Niederländer, gebrauchen sich heutiges Tages*) eines Instrumentes, welches sie Tympanischizam nennen, vnd ist von dreyen dünnen Bretterlein, wie eine Trigonia Pyramis gar schlecht zusammen gefügt, in die länge zugespitzt, vnd vff dem Obristen Bretlein (sonsten der Sangboden genannt) mit einer langen Därmenen Säitten bezogen, welche mit einem von Pferdehaaren gemachten, vnd mit Pech oder Colophonio bestrichenen Bogen, vberstrichen vnd klingend gemacht wird. Etliche ziehen noch eine andere Säitte, so zweymal kürtzer ist, darzu auff, damit die vorige ein desto stärckern Klang vnd Resonantz mit der Octava von sich geben könne. Die Spielleut tragen es vff der

*) Hier spricht Glarean, nicht Prätorius; es ist also die Zeit des ersteren gemeint, dessen Werke: de musices divisione ac definitione 1549 und Dodecachordon 1547 zu Basel herauskamen. Glareanus, eigentlich Heinrich Loritz, ward zu Glarus 1488 geboren.

Digitized by Google

Gassen herumb, vnd haben die Spitze desselben, oder wie es sonsten genennet wird, den Halß, darinnen die Clavis oder Wörbel, darmit die Säitten vffgezogen vnd gestimpt werden, stecken, an die Brust gesetzet: das ander Theil aber, da vnten die Höle, vnd das dreyeckichte Fundament ist, haben sie vorwerts hinausgestreckt. Vnd halten also solch Instrument in der linken Hand, vnd Rühren an den vnterschiedenen Puncten und Sectionibus (welches sonsten vff Lauten und Cithern die Bünde sind) die Säitten mit dem lincken Daumen ein wenig vnd gar gelinde an: Mit der rechten Hand aber ziehen sie den Bogen vber die Säitten hin vnd her. Die Tieffe der gröstẽ Säitten hat ihren Anfang am vntersten ende, vnd erstreckt sich biß oben zur Spitzen, welche an die Brust gesetzet wird, do denn mit dem Daumen der linken Hand dieselbe Säitte jederzeit hind vnd her wieder berühret, vnd die vnterschiedliche Melodey zuwege bracht wird. Die Rechte Hand streicht den Bogen vber die Säitte, gar oben zwischen der Linken Hand vnd dem obersten Theil, also daß allezeit der geringste Theil der Säitten den rechten Tonum von sich giebet: Vnd lautet von fernen viel anmuthiger, als wenn man nahe darbey ist."

„Die beide Modos, Jonicum vnd Hypojonicum können sie gar wohl vff diesem Instrument, gleichwie vff den Trummten, Sackpfeiffen, vnd andern dergleichen Instrumenten spielen vnd zuwege bringen, die andern Tonos aber nicht so wol.

„Vnd ob zwar diejenige, so der Music vnerfahren, allein bei den Tertien, Quarten, Quinten vnd Octaven bleiben müssen, die Tonos aber vnd Semitonia nicht

Digitized by Google

wol finden können: So kan man sie doch, wer sich dessen etwas fleissiger angelegen seyn lest, auch zuwege bringen; wiewol wegen dessen, daß die lange Säitte ein kirrenden vnd schnarrenden Tonum, von sich gibt, die Semitonia nicht wol observirt werden können. Dieses kirren oder schnarren aber wird zuwege gebracht, durch ein kleines krummes höltzlein, dessen breitestes vnd dickstes Füßlein, vnten fast am ende vnter die Säitte, wie sonsten ein Steg vff den Geigen, doch gar lose gestellet, also, daß der ander Theil oder Füßlein, welchem sie etwas aus Helffenbein, oder anderer harten Scheinbahren matery vnterlegen, wie ein Schwantz oder Colurus herfürgehet: derselbe beweget sich vff dem Resonantz oder Sangboden, wenn die Säitte mit dem Bogen gerührt wird, vnd erreget also einen zitternden vnd schnarrenden Klang vnd Resonantz."

„Ich habe (sagt Glareanus weiter) dieses Instruments Invention lachen müssen: die rechte Vrsach aber, warumb nicht alle divisiones vnd vnterschiedene Puncta solcher stridorem von sich geben, ist mir, wie fleissig ich auch demselben nachgedacht zu ergründen vnd zu erfahren vnmöglich gewesen..... Dieses dreyeckichten Monochordi länge ist fast 5 Schuh; Aber von drei Bretterlein, deren ein jedes vnten 3 Zoll, Oben an der Spitzen aber 2 Zoll breit ist (vnd so viel außm Glareano.)

„Dieses Trumscheit, wie ich (Prätorius) es gesehen, (Fig. 17), vnd selbsten eines habe, ist 7 Schuh 3 Zoll lang, vnd im Triangel vnten jedes Brettlein 7 Zoll, oben aber kaum 2 Zoll breit; mit 4 Säitten bezogen, also, daß die rechte Principal vnd längste Säitte ins C, die andere ins c, die dritte ins g, vnd die vierte ins $\overline{c}$

Digitized by Google

geſtimmet: Vnd bleiben die oberſten drey allezeit in einem Laut vnd Tono, wie ſie ins c g c̄ geſtimmet ſeyn; Vff der gröbſten Säitte aber, wird mit dem Anrühren des Daumens die rechte Melodey, gleich wie ein rechter Clarien vff einer Trummet zuwege bracht, alſo, daß wenn es von fernen gehört wird, nicht anders lautet, als wenn vier Trummeten mit einander bliſen vnd lieblich einſtimmten; Sonſten iſt es in allen Dingen durch vnd durch alſo beſchaffen, wie hievorn außm Glareano verdeutſchet, vnd angezeiget worden."

Die Meinung einiger Autoren, das Trumſcheit ſei ſeinerzeit in unſerm Sinne als Streichinſtrument betrachtet worden, und es habe ſich aus demſelben unſer Contrabaß herausgebildet, können wir durchaus nicht theilen. Nach der eben mitgetheilten Beſchreibung läßt ſich der muſikaliſche Beruf dieſes ſogenannten Muſikinſtrumentes, auch Meertrompete genannt, unſchwer erkennen. Seine ungleichen Saitenlängen ſchloſſen eine kunſtmäßige Behandlung überhaupt aus; welcher Veredlung es aber fähig war, das ſtellt ſich in den Abbildungen, wie ſie Virdung (Fig. 10) und Prätorius (Fig. 17) geben, klar vor Angen, und dieſe iſt faſt ſo gering, als der muſikaliſche Werth des Inſtrumentes ſelbſt, denn ſie beſchränkt ſich bloß auf den Unterſchied der Saitenzahl.

Die Seltenheit des Werkes von Prätorius hat es uns räthlich erſcheinen laſſen, die einſchlägigen Citate ſo ausführlich als möglich zu geben, um den Leſer in den Stand zu ſetzen, ſich von dem Reichthume, den Deutſchland zu Anfang des 17. Jahrhunderts an Bogeninſtrumenten aufweiſt, ein möglichſt vollſtändiges Bild zu machen. In der That mußte die Lautenmacher-

Digitized by Google

kunst in den wenigen Jahrzehenten seit Agricola ungeheure Fortschritte gemacht haben, um die Familie der Bogeninstrumente so reich ausstatten zu können. Es war aber auch der Zustand der Instrumentalmusik überhaupt ein ganz anderer geworden. Hören wir die Definition, welche Prätorius von einem Concert, und weiterhin von der „Capella Fidicinia" gibt:

„In specie à Concertando", Wenn man unter einer gantzen Gesellschaft der Musicorum etliche, vnd bevorab die besten vnd fürnemsten Gesellen herausſucht, daß ſie voce humana, vnd mit allerley Instrumenten, als Zincken, Posaunen, Block vnd Querflöten, Krumbhörnern, Fagotten oder Dolcianen, Racketten, Violen de gamba, groß vnd kleine Geygen, Lautten, Clavicymbeln, Regal, Positiffen oder Orgeln ꝛc. ꝛc. vnd wie die Namen haben oder erfunden werden mögen einer nach dem andern chorweiſe vmbwechſeln, vnd gleich gegen einander ſtreiten, alſo daß es immer einer dem andern zuvor thun vnd ſich beſſer hören laſſen will.... Die Engelländer nennens gar apposité à consortio ein Consort, Wenn etliche Perſonen mit allerley Instrumenten, als Clavicymbel oder Großſpinnet, groß Lyra, Doppelharff, Lautten, Theorben, Bandoren, Penorcon, Zittern, Viol de gamba, einer kleinen Diſcant Geig, einer Querflött oder Blockflött, bißweilen auch einer ſtillen Posaun oder Racket zuſammen in einer Compagny vnd Geſellſchaft gar ſtill, ſanfft vnd lieblich accordiren, vnd in anmuthiger Symphonia mit einander zuſammen ſtimmen."

„.... Capella Fidicinia: Auch iſt diß derley wol zu merken 1) daß ich diſe Capellam (mit welcher ich alsbald applausam popularem erlanget) darumb Fidi-

Digitized by Google

ciniam genennet, dieweil es beſſer iſt, mit beſäiteten Inſtrumenten, als Geigen, Lauten, Harffen vnd allen andern, vnd ſonderlich mit Violn de gamba, wo man die haben kann, In mangelung aber derſelben mit Violen de bracio, dieſelbige Capellam zu beſtellen. Denn der Sonus vnd Harmonia der Violen vnd Geigen continuiret ſich immer nach einander mit ſonderbarer Liebligkeit, ohne einige respiration, deren man vff Poſaunen vnd andern blaſenden Inſtrumenten nicht entrathen kann ꝛc."

Daraus reſultirt, daß man zur damaligen Zeit nicht nur reine Inſtrumentalaufführungen kannte, ſondern daß man hiebei ſowohl die bunteſte Menge, ja die ganze Habe an Tonwerkzeugen ins Gefecht zu führen gewohnt war, oder auch ein Orcheſter aus bloßen Saiteninſtrumenten zuſammenzuſetzen nicht verſchmähte. Rauſchende Effekte liebte man nicht, und dieſe Geſchmacksrichtung mag Prätorius auf die Zuſammenſtellung einer „Capella Fidicinia" gebracht haben. Dabei machen wir noch überall die Wahrnehmung, daß die Gambeninſtrumente ſtets bevorzugt ſind, die „Violino di bracio" aber, die Violine nemlich, eine ziemlich ärmliche Rolle ſpielt und die in ihr ſchlummernde Anlage zur Königin des Orcheſters noch nirgend ſichtbar wird.

Die Violine konnte aber auch damals erſt wenig von dem nobeln Toncharakter beſitzen, der ſie bald vor allen andern Inſtrumenten auszeichnete. Der Grund hievon liegt nicht etwa in dem verhältnißmäßig gewiß noch mangelhaften Bau derſelben, ſondern gewiß noch mehr in der damaligen tiefen Orcheſterſtimmung und in der Qualität der Beſaitung, wenn nicht auch noch in

Digitized by Google

der Unfähigkeit der Spieler, die ihre Kunst lieber auf den Gamben zeigten.

Hören wir über die Orchesterstimmung, die heutzutage ja ohnedieß als eine musikalische Frage zu Tage getreten ist, ebenfalls Einiges von Prätorius: „.... Es ist aber der Chor Thon bei den Alten anfangs vmb ein Thon niedriger vnd tiefer gewesen, als jetzo, welches dann an den alten Orgeln vnd andern blassenden Instrumenten noch zu befinden. In England sei der Ton noch etwas tiefer, wie Prätorius dies an dort gefertigten Zinken, Schalmeien „oder Hobohen" bemerkt. Er tadelt diejenigen seiner Zeitgenossen, die „diesen jetzigen vnsern Thon noch vmb ein Semitonium zu erhöhen sich vnterstehen wollen", es sei dieß nicht rathsam wegen der Violinisten sowohl als auch wegen der Saiteninstrumente überhaupt; „denn es außbündige Sätten seyn müssen, die solche Höhe erleiden können. Daher kömpts dann, wenn man mitten im Gesang ist, da schnappen die Quinten dahin, vnd ligt im Or... Darumb laß ich mir den vnterscheidt, da man zu Praag vnd etlichen andern catholischen Capellen, den Thon in Chor vnd Cammer Thon abtheilet, auß dermassen sehr wol gefallen... Denn diß C (8 Fuß) ist die rechte Tieffe eines rechten Baßisten in Fürstlichen Capellen, wenn er dasselbe mit voller vnd gantzer Stimme natürlich haben kann. Etliche können noch tieffer (doch etwas vnbernemblich) biß ins A A vnd G G, Tieffer aber nicht descendiren. Wiewol sich dieselbige offtmals zwingen wollen, das F zu assequiren; ist aber ein gantz unvollkommener Laut vnd Thon. Doch sollen vor der zeit zu München am Fürstlichen Durchleuchtigkeit zu Bayern

Digitized by Google

Hoff, zu des fürtrefflichen, weitberümbten Musici Orlandi, de Lasso zeiten, (do die Music daselbst von 12 Baßisten, 15 Tenoristen, 13 Altisten, 16 Kapellknaben, 5 oder 6 Capunern, oder Eunuchis, 30 Instrumentisten, vnd also in die 90 Personen stark bestelt gewesen seyn soll) vnter andern drey Bassisten, zwene Brüder die Fischer vnd eines Bawren Sohn Grasser genand, gewesen seyn, welche das F nachm Chor Thon zu rechnen (vnd nach dem Cammer Thon das E 2 von 13 Fussen ist) gar starck vnd mit völliger Stimm erreichen, in der Höh aber nicht weiter, als biß ins f, g oder a kommen können."

Das Angeführte ist hinreichend, unsere oben aufgestellte Behauptung vollständig zu rechtfertigen. Wie schlecht müssen die Saiten gewesen sein, die eine Steigerung der damaligen Tonhöhe nicht aushalten konnten? — Wir werden weiter unten Gelegenheit finden, die Wichtigkeit eines guten Bezuges für die Geige, und den Einfluß der nach und nach bedeutend erhöhten Stimmung auf Bau und Toncharakter dieses Instrumentes näher zu besprechen.

So viel im Allgemeinen über den Zustand der Lautenmacherkunst und beziehungsweise der Musik in Deutschland zu Anfang des 17. Jahrhunderts. Der Umstand, daß selbst die Namen gerade der Geigeninstrumente von den Italienern entlehnt sind, scheint auf den ersten Blick anzudeuten, daß dort der Instrumentenbau schon seit längerer Zeit eine höhere und lebhaftere Entwickelung gefunden haben mochte. Vielleicht ist es so, vielleicht auch nicht; jedenfalls fühlen wir uns einer

Digitized by Google

Frage nicht gewachsen, deren Entscheidung so schwer ist und noch in weiter Ferne stehen dürfte. Unsere Landsleute haben noch heute die Schwäche, ohne Noth fremde Namen und Dinge zu borgen; es ist möglich, daß auch damals die zahlreich an unsern Fürstenhöfen lebenden italienischen Künstler welsche Namen für deutsche Erfindungen und deutsche Erzeugnisse hergaben, die ihnen willig nachgesprochen und nachgeschrieben wurden. Beweise für eine damalige größere Verbreitetheit der Violine in Italien als in Deutschland fehlen ganz. Wenn wir lesen, daß Balthazarini (ein Piemontese, gest. 1570) einen so großen Ruf als Geiger hatte, daß er von Katharina von Medicis an den französischen Hof berufen wurde, so müssen wir nicht nothwendig denken, daß er ein größerer Künstler gewesen sei, als Hans Judenkünig. Fetis meint sogar, daß am Ende des 16. Jahrhunderts die Geige in Italien noch wenig verbreitet gewesen sei, denn ihr Name komme weder bei der Aufzählung noch bei der Analyse der Instrumente in dem von Cerrato im Jahre 1601 herausgegebenen Buche vor. Die erste Anwendung der wirklichen Geige findet sich erst in Monteverde's Orfeo, welcher 1607 in Mantua erschien; aber die Worte Monteverde's selbst veranlassen uns zu glauben, daß diese Umgestaltung der Viole nicht ursprünglich aus Italien kommt; denn in der Aufzählung seines Orchesters, welche der Symphonie als Einleitung vorhergeht, erwähnt er zehn violes da brazzo, drei Kniebaß- und zwei Contrebaßviolen und zweier kleiner Geigen nach französischer Art.

Als Prätorius unsterbliches Werk erschien, hatte Deutschland bereits eine Epoche seiner Geschichte begonnen,

Digitized by Google

die, unheilvoll wie keine andere, Kunst und Gewerbe nicht gedeihen ließ, die den Wohlstand seiner Bürger, seine kräftige Jugend, seine ehrwürdigen Sitten und wohl noch Anderes tödtete. Italien dagegen hatte die Erbschaft des Zeitalters eines Leo X. und der anderen großen Medizäer angetreten. Hier waren unter den glücklichsten Verhältnissen der Kunst die Pfade geebnet, der Schönheitssinn eines talentvollen Volkes zur höchsten Empfänglichkeit gesteigert worden. Wie es nun unter dem Zusammentreffen solcher und anderer glücklicher Umstände einigen genialen Männern gelang, die Kunst des Geigenbaues zur höchsten Blüthe zu erheben, werden wir im nächsten Abschnitte besprechen.

Digitized by Google

Zweiter Abschnitt.

Aelteste Meister der Lautenmacherkunst: Joan. Kerlino 1449; Pietro Dardelli 1500; Kaspar Duiffopruggar 1510 ꝛc. ꝛc. Schule von Brescia; die ersten Violinen; Gaspare di Salo, J. P. Maggini ꝛc. Schule von Cremona: die Amati; Ant. Stradivario (Straduarius); Giuf. Guarnerio. Schüler dieser Meister. Die Lautenmacherschulen zu Mailand, Venedig ꝛc. ꝛc. Deutsche Schule: Jak. Stainer, Albani, Math. Klotz ꝛc. Gründung der Lautenmacherschule zu Mittenwald. Deutsche Meister, welche nach italienischen Mustern, oder nach Stainer bauten. Französische Meister: Lupot, Gand, Vuillaume. Bericht der Beurtheilungs-Commission bei der allgemeinen deutschen Industrie-Ausstellung zu München (1854) über die ausgestellten Streichinstrumente. Allgemeine Schicksale des Geigenbaues von Stainer bis in die Gegenwart. Die Versuche verschiedener Meister; die Untersuchungen Savart's. Verfall des Geigenbaues; seine Ursachen.

In dem Vorangehenden ist bemerkt worden, daß Prätorius der erste Schriftsteller sey, bei welchem sich die Violine in ihrer heutigen, vollkommenen Gestalt finde. Diese Thatsache setzt zwar voraus, daß die fragliche Instrumentengattung zu Anfang des 17. Jahrhunderts eine mehr oder weniger ausgedehnte Anwendung gefunden haben mußte, gibt uns aber über die Zeit ihres Ent-

Digitized by Google

stehens keine weitern Anhaltspunkte, und wir sehen uns deshalb an die ältesten Reste der Lautenmacherkunst selbst gewiesen.

Das 15. Jahrhundert gibt uns in dieser Beziehung nur einen Namen. Nach Laborde wäre ein Lautenmacher Namens Kerlin in der Bretagne gewesen, von welchem er eine Viole vom Jahr 1449 gesehen hatte. Im Jahre 1804, also ungefähr 25 Jahre nach dem Erscheinen des Werkes von Laborde, befand sich dieses Instrument in dem Besitze des Geigenmachers Koliker zu Paris. Es war mehr gewölbt als die Violen einer späteren Zeit, die Ober- und Unterbiegel nicht genau gerundet, die Ecken der Mittelbiegel abgestumpft; statt des gewöhnlichen Saitenhalters hatte es eine Art Band von Elfenbein, mit 4 Löchern durchbohrt, um die Saiten zu befestigen. Der Ton war sanft aber dumpf, die Inschrift lautete: „Joan. Kerlino ann. 1449.“ Der Umstand, daß es in der Bretagne eine ungeheure Menge von Familiennamen gibt, welche mit der Silbe Ker anfangen, mag, wie Fetis meint, Laborde zu dem Glauben bewogen haben, daß Kerlin in der Bretagne gewesen wäre, während es den Bemühungen des Pariser Geigenmachers Vuillaume gelungen ist, zu erfahren, daß um 1450 in Brescia ein Lautenmacher war, welcher Johann Kerlino hieß, in welchem wir auch mit aller Wahrscheinlichkeit den Gründer der Schule von Brescia, der ältesten Italiens, zu erblicken haben. Die willkührlichen Annahmen Laborde's verlieren dadurch alles Gewicht, und die Zukunft mag es aufklären, ob die Vermuthung, daß Kerlin vielleicht deutscher Herkunft sei, sich als die richtige erweisen wird.

Digitized by Google

Der älteste italiänische Lautenmacher nach Kerlino ist Pietro Dardelli von Mantua, der vom Jahr 1500 an arbeitete. Von ihm werden einige schöne Violen als Seltenheiten in Kabinetten aufbewahrt.

Eine weit größere Berühmtheit als die beiden vorhergehenden erlangte der nächstfolgende Künstler, Kaspar Duiffoprugar, welcher, in Wälschtirol geboren, sich 1510 in Bologna niederließ. Weitere Nachrichten besagen, daß er später seinen Wohnsitz in Lyon genommen habe und dort verstorben sei. Verschiedene Pariser Liebhaber besaßen bis jetzt schöne Instrumente von diesem Lautenmacher, und zwar sowohl Baß- als auch Tenor- und Discantviolen, welche noch aus der Kapelle Franz I. herrühren, für welche Duiffoprugar sie construirte. Seine Arbeiten zeichnen sich durch einen bewundernswerthen Fleiß und durch eine seltene Schönheit aus. Guillaume in Paris besitzt ein Cello von diesem Meister, auf dessen Boden der damalige Plan von Paris dargestellt ist.

Gegen Mitte des 16. Jahrhunderts finden wir Venturi Linarolli, der 1520 in Venedig arbeitete; Peregrino Zanetto von Brescia 1540 und Morglato Morella in Mantua; letzterer vielleicht ein Schüler des Dardelli, von welchem man Instrumente von 1550 hat.

Diese alten Meister haben nur Violen von jeder Art und Größe construirt, und ihre Werke sind nur selten in ihrer ursprünglichen Gestalt auf uns gekommen, da sie meist zu Altviolen umgeformt oder zur Reparatur der jetzt im Gebrauche stehenden Instrumente benützt wurden. Nach Mitte des 16. Jahrhunderts erscheint erst das verkleinerte Format der Viole, das

Digitized by Google

Violino (Veilchen), unsere heutige Geige, und dies ist zugleich der Zeitpunkt, mit welchem die Wirksamkeit der großen italienischen Lautenmacherschulen beginnt, welche zu beschreiben Gegenstand unserer nächsten Darstellung ist.

Schule von Brescia.

Der Repräsentant dieser Schule ist Gaspar di Salo, so genannt nach seinem Geburtsort, der kleinen Stadt Salo am Gardasee. Er ist der erste Künstler, von welchem wir Violinen besitzen, und zugleich einer der größten Meister seines Faches im 16. Jahrhundert. Die Periode seiner Thätigkeit schätzt man von 1560—1610. Vorzügliche Berühmtheit erlangte er zwar vorwiegend durch seine Violen, Cellos und Contrabässe, Instrumentengattungen, die zu seiner Zeit jedenfalls eine größere Nachfrage schon an sich hatten, als die Violinen; jedoch sind auch von letzteren einige Exemplare von ausgezeichneter Vollkommenheit bekannt. Eine ganz vorzügliche Geige von diesem Meister vom Jahr 1566 befand sich in einer kostbaren Sammlung zu Mailand, welche 1807 verkauft wurde. Von einer andern, welche der Baron von Bagge im Jahre 1788 besaß, sprach Rudolf Kreutzer nur mit Bewunderung.

Die Violinen Gasp. di Salo's haben etwas großes Format, starke Wölbung und dunkelbraunen Firniß, aber eine im Vergleiche mit den Erzeugnissen der spätern berühmten italienischen Geigenmacher weniger ansprechende Gestalt. Die Mittelbiegel sind sehr flach ausgeschnitten, die Ecken wenig vorstehend und stark abgerundet, die f-Löcher groß und parallel laufend, welch

Digitized by Google

letzteres Kennzeichen der Brescianer Schule überhaupt eigenthümlich ist. Gaspar di Salo ist indeß hauptsächlich kenntlich durch die Wahl des Deckenholzes. Er war bemüht, zur Decke eine Gleichförmigkeit und Regelmäßigkeit der Jahre zu finden, die erstaunlich ist. Das Schönste und in dieser Hinsicht ans Wunderbare Grenzende zeigt die jetzt im Besitze Ole Bul's sich befindliche Violine von Gasp. di Salo. Früher gehörte sie Rehatschek in Wien, der sie „die Schatzkammergeige" nannte. Sie war, da unser Gewährsmann sie sah, noch intakt — noch nie gespielt worden. Statt der Schnecke hatte sie einen wunderschönen Engelskopf; Griffbrett und Saitenhalter waren noch nach der alten, für uns unbrauchbaren Manier. Ole Bul ließ sie herrichten, aber trotz ihres hohen Alters klang sie, wie eben eine neue, nicht ausgespielte Geige klingt. — M. T. Forster, ein englischer Kunstfreund, hat unter seiner bedeutenden Instrumentensammlung eine Geige mit der Inschrift: „Gasparo di Salo in Brescia 1613". Der Ton derselben ist klar, aber kurz. Fetis meint, wenn dieses Instrument wirklich von demjenigen herrühre, dessen Namen es trägt, so sei es eine Arbeit, die bei dem hohen Alter des Meisters nicht mehr recht gedeihen konnte.

Vor Gaspar di Salo war über die entscheidende Form der Geige nichts Bestimmtes; aber es ist augenscheinlich, daß durch seine Erzeugnisse die gegenwärtige Form dieses Instrumentes festgesetzt wurde. In der Folge finden sich nur noch ins Einzelne gehende Verschiedenheiten zwischen den Instrumenten; Verschiedenheiten, welche nur dem sehr geübten Auge des Kenners bemerkbar sind.

Digitized by Google

Johann Paul Maggini, wahrscheinlich ein Schüler Gaspars, arbeitete in Brescia, seinem Geburtsorte, von 1590—1640. Er zeichnet sich besonders durch seine Violinen aus. Sein Patron ist groß, die Wölbungen stark ausgedrückt, die Resonanztafel stark, der Boden weniger stark im Holze, wie bei Gaspar di Salo, mit dessen Arbeiten seine Instrumente überhaupt viel übereinstimmen. Die Zargen haben wenig Erhöhung; der Firniß, durch seine Feinheit ausgezeichnet, ist hellgelblich-braun; die Aederchen pflegte er doppelt einzulegen. An den meisten dieser Instrumente rühmt man einen großartigen, tiefen, melancholischen Ton, und sie haben durch eines derselben, welches sich im Besitze Vieuxtemps' befindet, neuerdings eine gewisse Popularität erlangt, während früherhin schon Beriot auf einer Maggini große Erfolge erzielt und die Aufmerksamkeit der Künstler auf sie gelenkt hatte.

Hier erwähnen wir zugleich eines Zeitgenossen des Vorigen, Antonio Mariani von Pesaro, der von 1570—1620 arbeitete. Seine Instrumente, ohne feste Principien und mehr auf's Geradewohl gemacht, haben keinen Werth und sind nicht einmal als Gegenstände der Seltenheit gesucht.

Brescia hat um 1580 noch zwei andere Künstler, Jacietta Rubiani und Matteo Bente, die zwar in ihren Arbeiten J. Paul Maggini nicht erreichten, von denen aber gleichwohl die Instrumente des Letztern zu Sammlungen von Kunstfreunden gesucht werden.

Santo Maggini, nicht zu verwechseln mit Johann Paul, aber wahrscheinlich aus dessen Familie, arbeitete im 17. Jahrhundert. Er zeichnete sich weniger

Digitized by Google

durch seine Violinen, um so mehr aber durch seine Contrabässe aus, welche in Italien als die besten Instrumente dieser Art bekannt sind.

Weitere Namen aus dieser Schule sind: Tarisio, Antonio Maria Lausa und Nella Raphael, welch letzterer die Zargen seiner Geigen mit Inschriften zu verzieren pflegte.

Schule von Cremona.

Der Gründer dieser Schule und das Haupt einer in der Fabrication der Geigeninstrumente so hochberühmten Familie ist

Andreas Amati. Sein Geschlecht war eines der angesehensten und ältesten in seiner Vaterstadt und findet sich in den Annalen derselben schon 1097. Die Geburtszeit dieses Meisters ist jedoch unbekannt, da die betreffenden Kirchenbücher nicht bis ins 16. Jahrhundert zurückreichen, doch scheint dieselbe in den Anfang des 16. Jahrhunderts zu fallen. Man kennt nemlich zwei Instrumente von Andreas Amati, welche die Jahrzahlen 1546 und 1551 tragen. Das erstere ist ein dreisaitiges Rebek, welches sich in der kostbaren Sammlung des Grafen Cozio de Salabue zu Mailand befand, das letztere eine Viola Bastarda, welche der schon erwähnte Baron Bagge besaß, und es erscheint demnach die Annahme nicht gewagt, wenn man die Geburtszeit Andreas Amati's in die ersten zwanziger Jahre des 16. Jahrhunderts setzt.

Wer der Meister des Andreas war, und wo er sich gebildet habe, ist ebenfalls unbekannt. Die Luthomonographie, deren Zeugnisse übrigens mit aller

Digitized by Google

Versuche aufgenommen sind, erwähnt als „Lehrer aller Amati“ einen Giov. Marc. del Busseto (1540—1580) zu Cremona, der, wahrscheinlich in der Brescianer Schule gebildet, dennoch seine Instrumente nach andern Principien gebaut habe. Andere behaupten, del Busseto sei einfach ein Zeitgenosse des Andreas gewesen, während der Verfasser eines in der Correspondence des professeurs et des amateurs de musique erschienenen und von Cocatrix 1803 veröffentlichten Briefes sagt, daß Andreas Amati, bevor er selbst in Cremona eine Werkstätte errichtet, als Lehrling in Brescia gearbeitet habe.

Die Instrumente dieses Meisters haben eine eigenthümliche Form und unterscheiden sich auffallend von den Instrumenten der alten Schule von Brescia. Sie haben kleines oder mittelmäßiges Patron, gegen die Mitte hin starke Wölbung, sehr haltbaren hellbraunen Firniß und zeichnen sich durch schönes Deckenholz aus. Jene Kraft und Intensität des Tones, die wir an den Instrumenten späterer Meister bewundern, finden wir bei Andreas Amati nicht. Dies gereicht indeß seiner Kunst nicht zum Vorwurf, vielmehr können wir überzeugt sein, daß er sorgfältige Studien gemacht haben mußte, um Verhältnisse für seine Instrumente festzustellen, mit welchen er in Hinsicht auf Tonfähigkeit den Bedürfnissen und Aufforderungen seiner Zeit entsprach. Es ist schon früher angedeutet worden, daß man damals die Macht und Fülle des Tones, wie man sie heute fordert, nicht verlangte; im Gegentheile würde ein Instrument, das dieselbe gehabt hätte, das Ohr des an sanfte Musik gewöhnten Zuhörers beleidigt haben. Alles was man zu

Digitized by Google

jeder Zeit von einem Instrumentenmacher verlangte, war, daß er seinen Erzeugnissen einen sanftern, mildern, angenehmern Ton zu geben verstehe. Und diese Gerechtigkeit muß man dem Chef der Familie der Amati in vollstem Maße widerfahren lassen: seine Geigen, seine Violen und seine Bässe lassen in dieser Beziehung nichts zu wünschen übrig.

Obwohl Andreas Amati viele Instrumente gemacht hat, so sind doch von denselben wenige auf uns gekommen. Diejenigen, die er auf Bestellung Karl IX. von Frankreich gemacht hatte, befanden sich in einer gewissen Anzahl noch unmittelbar vor der ersten Revolution (1789) unter dem Mobiliar der kgl. Kapelle. Nach den Tagen des 5. und 6. Oktober 1790 verschwanden in Versailles alle diese Instrumente. Cartier fand einige Jahre später zwei dieser Geigen wieder, und es lautet sein Urtheil über dieselben dahin, daß sie wenig Stärke, aber einen Tonchrakter „voller Reize" gehabt hätten und die Arbeit sei von einer merkwürdigen Vollkommenheit gewesen.

Die Zeit des Todes von A. Amati ist unbekannt; aber wahrscheinlich ist, daß er gegen 1580 starb; denn die mit dem Namen Amati nach dieser Zeit bezeichneten Instrumente sind von seinen Söhnen

Hieronymus und Antonius. Beide Brüder betrieben ihr Geschäft bis zu der Verheirathung des Hieronymus gemeinsam unter der Firma: Hieronymus et Antonius Amati, Andreae Filii.

Antonio, geboren zu Cremona 1550, befolgte die Principien seines Vaters, wählte aber bei seinen Geigen viel öfter das kleine, selten das größere Patron.

Digitized by Google

Insoferne diese zur Zeit, als die beiden Brüder assocürt waren, gemacht wurden, sind sie sehr geschätzt und gesucht, wenn sie noch in gutem Zustande sind. Der Violinist Libon besaß eine Geige, welche die Inschrift „Hieronymus und Antonius Amati 1591" trug; sie war ein durch den Reiz seines Tones bewundernswerthes Instrument. Die kleinen Geigen von Anton Amati haben einen sanften, runden, kräftigen Ton; unglücklicher Weise hat jedoch dieser so reine und schöne Ton nicht die wünschenswerthe Intensität. Die Quinte und Sekunde sind die besten Theile dieser Instrumente, das D ist ein wenig dumpf, das G zu schwach. An den guten, von beiden Brüdern herrührenden Instrumenten findet man eine seltene Vollkommenheit der Arbeit und sorgfältigste Auswahl des Holzes. Das Verhältnißmäßige der Holzstärke, der Wölbungen ꝛc. geben ihnen den feinen, zarten und angenehmen Ton, eine Eigenschaft, die sie auszeichnet. Man glaubt, daß Anton 1635 gestorben ist, denn es finden sich mit einer spätern Jahreszahl keine Instrumente mehr, die seinen Namen tragen.

Hieronymus hält sich bei seiner Fabrication nicht genau an die Muster des Andreas, denn man hat von ihm einige Geigen, die in einem größern Format gebaut sind als diejenigen, welche man von dem alten Amati und von Anton kennt. Wenn Hieronymus in seinen selbständigen Arbeiten bezüglich der Vollkommenheit etwas von seinem Bruder hat, so steht er im Ganzen genommen doch weit unter ihm. Er starb 1638.

Unter den Schülern von Anton und Hieronymus Amati bemerkt man Gioacchino oder Giobfredo Cappa,

Digitized by Google

welcher 1590 in Cremona geboren wurde. In Piemont etablirte er sich 1640 und gründete daselbst die Lautenmacherschule von Saluzzio oder Saluces, wo damals der regierende Fürst wohnte, weßhalb er auch unter dem Namen Cappa di Saluzzio oder Cappa d'Asaluzzo aufgeführt wird. Er fabricirte eine große Anzahl von Instrumenten und bildete gute Schüler heran, unter denen Acevo und Sapino sich durch ihre Arbeiten einen Namen machten, ohne jedoch den Amatis gleich zu kommen. Die Cello's von Cappa sind die besten Instrumente dieses Meisters.

Nikolaus Amati, Sohn des Hieronymus, ist der berühmteste Künstler dieses Namens. Nach den Kirchenbüchern der Kathedrale von Cremona wurde er am 3. September 1596 geboren, und starb in einem Alter von 88 Jahren am 12. August 1684. Er änderte zwar wenig in den Formen und Verhältnissen, die seine Familie angenommen hatte, aber er wußte das Einzelne mehr zu vervollkommnen. Von seinem Vater unterscheidet er sich durch ein merklich kleineres Format und durch die eigenthümliche Wölbung. Vom Hohlkern aus, wo das Aederchen sitzt, anfangs flach zu auslaufend, steigt die Wölbung gegen die Mitte zu schnell bis zu 1 Zoll Höhe. Die Ecken laufen mehr auswärts, der Rand ist sehr schön gerundet, der Firniß, kräftiger und biegsamer, gewährt einen schönern Anblick als jener seiner Vorgänger; das Verhältnißmäßige der Wölbung und der Holzstärke ist ebenfalls besser berechnet als bei Andreas, Anton und Hieronymus; daher kommt es, daß seine Instrumente nicht nur das Liebliche und Angenehme des Tones, wodurch jene sich auszeichneten, behalten haben,

Digitized by Google

sondern auch zugleich einen stärkeren und kräftigeren Ton besitzen. Einige Violinen, an welchen Nikolaus mit besonderer Vorliebe gearbeitet zu haben scheint, sind wahrhafte Meisterstücke der Lautenmacherkunst. Das seinerzeit in der Sammlung des Grafen Cozio de Salabue zu Mailand befindliche Instrument mit der Jahrzahl 1668 ward wegen seiner Vervollkommnung im Einzelnen, wegen der Reinheit und des Kraftvollen seines Tones als ein Wunder betrachtet. Nicht minder berühmte Geigen dieses Meisters besaß der Graf Castell Barco; ebenso ist die Geige des Virtuosen Alard eines der besten Instrumente, die aus den Händen des Nikolaus Amati hervorgingen.

Nikolaus hatte von seiner Lukretia zwei Söhne, Hieronymus und Johann Baptist. Der Letztere, geboren am 13. Aug. 1657, ward Priester und starb um das Jahr 1706; der Erstere, geboren am 26. Februar 1649, erlernte die Kunst des Vaters und folgte diesem nach. Er wählte zu seinen Geigen eine etwas größere Form, war aber viel weniger sorgfältig in seiner Arbeit, als die andern Amati, und stand weit unter seinem Vater. Auch hat er wenig geschaffen. Man kennt von ihm eine Geige, welche die Jahreszahl 1672 hat und eine seiner letzten Arbeiten ist. Dieser Hieronymus war der letzte Künstler des Namens Amati.

Die Schüler, welche Nikolaus Amati gebildet hat, sind: Hieronymus, sein Sohn, Andreas Guarnerius, Paolo Grancino und Antonio Stradivari. Außerdem gibt es noch zahlreiche Meister, welche als der Schule der Amati angehörig zu betrachten sind. Wir werden dieselben bei ihren betreffenden Wohnorten aufführen.

Digitized by Google

Im Vorangehenden haben wir gesagt, welche Resultate die großen Geigenmacher aus der Schule von Brescia und die Amati erzielten. Ein stetiger Fortschritt ist darin unverkennbar, wiewohl das Höchste noch keineswegs erreicht ist. Die Instrumente von Gasparo di Salo und von Maggini haben eine großartige Tonfähigkeit, einen majestätischen und durchdringenden, aber verschleierten und melancholischen Ton; in denjenigen von Nikolaus, dem Geschicktesten der Amati, ist der Ton rein, hell, lieblich, aber von geringer Intensität. Das Kräftige, Markige und die Anmuth, vereinigt mit der Klarheit, dem Glanz und der vibrirenden Gewalt, das war die noch zu lösende Aufgabe, und diese vollbrachte auf eine bewunderungswürdige Weise

Antonio Stradivario, der weitaus größte aller Geigenmacher. Er stammt aus einem sehr angesehenen Geschlechte, dessen in den Annalen Cremona's schon um 1127 Erwähnung geschieht. Sein Geburtstag ist unbekannt, aber das Jahr seiner Geburt ist, fast durch Zufall, ermittelt worden. Unter den Instrumenten des Grafen Cozio di Salabue befand sich nemlich eine Geige von Stradivari, in welche der Verfertiger sein Lebensalter, 92 Jahre, und das Datum 1736 eigenhändig eingezeichnet hat; somit ist Stradivario im Jahre 1644 geboren.

Schüler des Nikolaus Amati, fabrizirte er vom Jahre 1667 an, d. h. in einem Alter von 23 Jahren, einige Geigen, in denen er die Formen seines Meisters genau nachahmte und in welche er das Etiquette des Nikolaus heftete. Erst 1670 fing er an, seinen eigenen Namen auf seine Instrumente zu setzen, jedoch arbeitete

Digitized by Google

er bis 1690 wenig, und sein Biograph Guillaume ist der Meinung, daß er sich in dieser Zeit mehr mit Versuchen und Nachsinnen über seine Kunst abgab, als mit Arbeiten, die auf den Handel Bezug hatten. Die Instrumente dieses Zeitraumes sind von denjenigen des Nikolaus Amati in jeder Hinsicht nur wenig verschieden. 1690 ist der Zeitabschnitt, der die Uebergangsperiode in den Arbeiten Stradivario's bezeichnet. Er fing an, seinem Modell mehr Fülle zu geben, die Wölbung und die Größenverhältnisse zu vervollkommnen und die Holzstärke aufs Genaueste zu bestimmen. Sein Firniß gewinnt mehr Feuer; mit einem Worte, seine Instrumente gewähren einen andern Anblick. Da man indeß immer noch Ueberlieferungen aus der Schule der Amati findet, so bezeichnen die heutigen Instrumentenmacher die Erzeugnisse dieser Periode mit dem Namen „amatisirende" Stradivario's. Erst um 1700, als Stradivarius bereits sein 56. Lebensjahr erreicht hatte, zeigte sich das Talent des Meisters in seiner ganzen Kraft, und die Instrumente, die von dieser Zeit an bis 1725 entstanden, sind ohne Ausnahme von einer unerreichten und vielleicht auch unerreichbaren Vollkommenheit. Er macht jetzt keine Versuche mehr, sondern, überzeugt von dem was er thut, überträgt er in die kleinsten Einzelheiten die vollkommenste und kostbarste Genauigkeit. Zu Resonanztafeln verarbeitet er nur ausgezeichnet schönes und sehr klarjähriges Holz und zwar in der Weise, daß die engeren Jahrringe in die Mitte der Decke zu liegen kommen. Die Wölbung ist die geringste von allen italienischen Meistern, und beträgt nur ½ Zoll Höhe, dagegen haben die Tafeln eine um so beträchtlichere Dicke, um

Digitized by Google

dem Saitendrucke den gehörigen Widerstand zu leisten, ohne jedoch an ihrer Vibrationsfähigkeit zu verlieren. Zu Bereifung und Zargen wählt er in diesem Zeitraume meist Weidenholz, gewiß nur deßhalb, weil es an specifischer Leichtigkeit alle andern Holzarten übertrifft. Die Schallöcher, mit Meisterhand geschnitten, werden zu Dispositionsmodellen für alle seine Nachfolger, wie denn überhaupt die Instrumente dieser Glanzperiode Stradivario's sich durch eine Formvollendung auszeichnen, welcher nichts gleichkommt, als die Genauigkeit, mit welcher sie bis ins kleinste Detail ausgeführt sind. Nur manchmal, gleichsam um der Phantasie des Künstlers zu genügen, entfernt er sich von der festgesetzten Form. So hat er z. B. Geigen mit einem etwas längern Patron gemacht. Ihr Anblick gewährt zwar weniger Anmuth, aber bei ihrer Ausarbeitung waltet dieselbe Sorgfalt, die nemliche sichere Berechnung der Verhältnisse, und sie haben im Ton denselben Glanz, dieselbe noble Macht, wie die andern.

Die Instrumente, welche Stradivario von 1725—1730 machte, sind noch gut, jedoch hat die Arbeit nicht mehr dieselbe Vollkommenheit. Die etwas stärkere Wölbung schadet der Klarheit des Tones, der Firniß ist braun, die Fabrikation scheint sich auch zu vermindern, denn man bemerkt aus dieser Epoche viel weniger Instrumente.

Von 1730 an, und selbst ein wenig früher, verschwindet das Gepräge des Meisters ganz. Die Sicherheit und Geschicklichkeit der Hand hat bei dem greisen Künstler selbstverständlich aufgehört. Stradivario bezeichnet selbst mehrere Geigen, die nur unter seiner Au-

Digitized by Google

leitung gemacht wurden: sub disciplina Stradivarii; in andern erkennt man die Hand von Carl Borgonzi und seiner Söhne. Nach dem Tode dieses berühmten Mannes befanden sich viele, nicht vollendete Instrumente in seiner Werkstätte; sie wurden von seinen Söhnen vollendet und die meisten tragen in der gedruckten Etiquette seinen Namen; daher die Ungewißheit und die Verwirrung bezüglich der Produkte aus seiner letzten Zeit. Wir entnehmen der dahin abzielenden brieflichen Mittheilung eines Kenners Folgendes: „Unter allen Italienern hat keiner so viele Versuche gemacht als Stradivario. Man kennt Formate, die nicht nur in der Größe, sondern auch im Verhältniß der Länge zur Breite und der Brust differiren, so daß man oft versucht ist, ein wirklich ächtes Instrument für unächt zu erklären. Da man ein Ding nur erkennt, wie es ist, an einem andern, wie es nicht ist, so muß man, um ins Reine zu kommen, wo möglich alle Formate neben einander haben. Das ist nun freilich ein fatales Ding. Bei dem alten Gand (in Paris) habe ich so eine Collection gesehen, und habe mir am Ende gesagt: jetzt weiß ich, daß ich nichts weiß. Nun kommt das Heer seiner Nachahmer ꝛc."

Stradivarius hat nur eine kleine Anzahl von Altviolen gemacht, und zwar alle in großer Form. Ihre durchdringende, noble, sympathische Eigenschaft des Tones ist von der größten Schönheit.

Die aus seiner Hand hervorgegangenen Violoncellos sind einer größern Anzahl. Bei ihnen bemerkt man, wie bei den Geigen, denselben zunehmenden Fortschritt in der Arbeit und dieselbe musterhafte Genauigkeit. Sie

Digitized by Google

haben zweierlei Format, ein sehr großes und ein kleineres, und zwar ist das letztere das eigentliche Cellosormat. Zur ersteren Klasse gehört das Instrument des berühmten Virtuosen Servais, welches sich durch seinen schönen Bau eben so sehr als durch Schönheit und außerordentliche Macht des Tones auszeichnet. Ein anderes Cello vom kleineren Format, das ehemals Duport gehörte, ist im Besitze des Virtuosen Franchomme, welcher dasselbe um 20,000 Francs erstand. Es ist dies der schönste Stradivarius, den man kennt und gestattet durch seine Ausdehnung zugleich die Ausführung der Schwierigkeiten des neueren Spieles. Die große Hand des Virtuosen Servais ermöglicht diesem Künstler den Gebrauch eines so großen Cello's.

Die Arbeiten Stradivario's zeichnen sich nicht allein durch ihre hohen Vorzüge vor allen andern aus, sondern auch durch ihre große Zahl. Man schätzt die von ihm herrührenden und auf uns gekommenen Instrumente mit Inbegriff der Alto's und Cello's auf mehr als 1000. Diese Menge erklärt sich nur durch sein hohes Alter und durch die Ausdauer bei der Arbeit, die sich bis zu seinen letzten Tagen erhielt. Er gehörte zu der kleinen Anzahl von Männern, welche sich, um ein großes Ziel zu erreichen, durch nichts zerstreuen, durch keine Täuschung entmuthigen lassen, die im Glauben an den Werth des Gegenstandes und im Vertrauen auf ihre eigene Fähigkeit nie rasten, bis sie das, was sie sich vorgesetzt, erreicht haben. Stradivarius wurde, wie das Sterbebuch der Kirche des hl. Dominicus zu Cremona nachweist, am 19 Dezember 1737, also in einem Alter von 93 Jahren, begraben, und wird also am 17. oder 18. des-

Digitized by Google

selben Monats gestorben sein. Er war von hohem, hagerem Wuchs, und hatte seine Werkstätte in dem Hause Nro. 1239 auf dem St. Dominicusplatze. Durch Fleiß und Sparsamkeit hätte er sich mehr als bloßen Wohlstand erworben, denn die Einwohner von Cremona pflegten zu sagen: „Reich wie Stradivario!“ Bei den damaligen Verhältnissen mußte er sich in der That einen Reichthum erworben haben, denn er pflegte eine neue Violine nicht unter 4 Louisd'or zu verkaufen.

Vuillaume, dem wir die Nachrichten über Stradivario verdanken, stellt im Verlaufe seiner Darstellung eine ganz neue Behauptung auf, nämlich diejenige, daß eine Geige nicht erst ausgespielt zu sein brauche, um im Tone vollkommen zu sein, und sucht dies durch eine Stradivario nachzuweisen, welche, nachdem sie 60 Jahre in der Sammlung des Grafen Cozio de Salabue geblieben war, 1824 von Louis Tarisio gekauft wurde und dann in den Besitz Vuillaume's überging. Er sagt: diese Geige ist nie gespielt worden, das Holz, von dem sie gemacht ist, ist von der schönsten Wahl. Die Vollkommenheit der Arbeit (sie trägt die Jahrzahl 1716), die Schönheit des Firnisses, nichts fehlt ihr. Es ist eine neue Geige, welche aus der Hand des Meisters zu kommen scheint; es ist endlich das einzige Instrument von Stradivario, das bis auf uns in einem solchen Zustande der Erhaltung gekommen ist. Dieses unversehrte Monument der alten Lautenmacherkunst, welches in dem Zeitraum von anderthalb Jahrhunderten kein Bogen ertönen ließ, wiederlegt auf das Glänzendste die Meinung, nach welcher sich der Ton erst dann frei und rein entwickeln könnte, wenn eine Geige lange gespielt

Digitized by Google

worden wäre; denn hier, bei diesem neuen Instrumente, findet man alle guten Eigenschaften schon vereinigt: Stärke, Kraft, Rundung, Feinheit, leichte Ansprache, Noblesse, — mit einem Worte, diese Geige ist ein Muster von äußerer Schönheit und von wohltönender Vollkommenheit. Dagegen schrieb Spohr am 22. Sept. 1811 zu Mailand in sein Tagebuch: „.... Ueberhaupt existiren hier viele vorzügliche Instrumente. Ein Herr Caroli besitzt zwei sehr schöne Stradivari; Rolla ebenfalls eine von großer Schönheit; ein Graf Gozio de Solence hat in seiner zahlreichen Sammlung von vorzüglichen Geigen unter vielen andern von Amati, Guarneri und Guadgnini auch vier Stradivari, auf denen noch gar nicht gespielt ist, und die, obgleich sehr alt, aussehen als ob sie eben erst fertig geworden wären. Zwei von diesen Geigen sind aus dem letzten Lebensjahre des Künstlers, von 1773, (?) wo er ein Greis von 93 Jahren war. Man sieht es den Geigen aber auch gleich an, daß sie ein zitternder Greis mit unsicheren Händen geschnitzt hat; die beiden andern sind aber aus der besten Zeit des Künstlers und von großer Schönheit. Der Ton ist voll und stark, aber doch noch neu und hölzern, und sie müssen wenigstens, um vorzüglich zu sein, 10 Jahre gespielt werden."

Zu den anerkannt schönsten Instrumenten Stradivario's gehört 1) jenes im Besitze des Großherzogs Leopold II. von Toskana; 2) das des Virtuosen Alard; 3) des Viotti, nun im Besitze des Brochant von Villiers; 4) dasjenige von Artot, im Besitze des Grafen von Cessol in Nizza; 5) dasjenige des Boissier in Genf,

Digitized by Google

und die Instrumente der Herren Bitz, Godiny, Plawdens Fountain in London.

Stradivario war verheirathet und hatte 3 Söhne und 1 Tochter. Die Söhne hießen Francesco, Omobono und Paolo; die Tochter, sein ältestes Kind, hieß Katharina. Paolo widmete sich dem Handel, die beiden andern Söhne trieben das Geschäft des Vaters. Franz hat von ungefähr 1725—40 einige gute Geigen gemacht, die seinen Namen tragen; man hat aber auch andere, die in Gemeinschaft mit seinem Bruder gemacht sind und die Inschrift haben: „Sotto la disciplina d'A. Stradivarius, Cremona." Omobono beschäftigte sich mehr mit der Montirung als mit der Fabrikation der Instrumente. Er starb in den ersten Tagen des Juni 1742. Sein Bruder Franz überlebte ihn blos um 11 Monate, denn er wurde am 13. Mai 1743 beerdigt.

An der Spitze der zahlreichen Schüler Stradivario's stehen Joseph Guarnerio und Karl Bergonzi. Die Familie des ersteren hat mehrere ausgezeichnete Lautenmacher hervorgebracht; der älteste davon ist

Andreas Guarnerius, geboren in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Er war einer der ersten Schüler des Nikolaus Amati und arbeitete von 1650 bis ungefähr 1695. Seine Instrumente empfehlen sich durch eine gute Arbeit, nach Art der Amati, von welchen sie sich nur durch besondere Einzelheiten unterscheiden. Im Handel zählen sie zu den Instrumenten zweiten Ranges. Einem Violoncello dieses Meisters, welches sich in Prag befindet, wird jedoch nicht nur wundervolle Schönheit des Holzes und Lackes, sondern auch eine seltene Schönheit und Fülle des Tones nachgerühmt.

Digitized by Google

Joseph Guarnerius, ältester Sohn des vorigen, arbeitete von 1690—1730. Obwohl Schüler des Andreas, befolgte er doch das Muster desselben nicht, sondern näherte sich mehr dem Stradivario, dessen Zeitgenosse er war. Später nahm er die Art und Weise seines berühmten Vetters Joseph an. Obwohl er in dem Patron und in den Einzelheiten seiner Arbeit sich nicht gleich geblieben ist, haben seine Instrumente dennoch gute Eigenschaften und sind im Handel sehr geschätzt.

Peter Guarnerius, zweiter Sohn des Andreas und Bruder des Vorhergehenden, fabricirte von 1690—1725. Seine ersten Produkte sind von Cremona datirt; später etablirte er sich in Mantua, wo er eine große Anzahl von Instrumenten verfertigte, denen man aber eine zu hohe Wölbung und den Mangel sorgfältiger Arbeit zum Vorwurfe macht.

Ein anderer Peter Guarnerio ist der Sohn von Joseph und Enkel des Andreas. Man hat von ihm Instrumente, welche aus Cremona datirt sind von 1725—1740. Seine Arbeiten gleichen denjenigen seines Vaters, dessen Schüler er war; jedoch haben sie weniger Vollendung.

Der größte Künstler dieses Namens ist Joseph Anton Guarnerio, in Italien gewöhnlich Giuseppe del Gesù genannt, weil er vielen Etiquetten seiner Geigen das Zeichen IHS beisetzte. Er ward geboren am 8. Juni 1683 zu Cremona und sein Vater Johann Baptist war ein Bruder des Andreas Guarnerio, was denn auch die Etiquettes seiner Geigen: „Joseph Guarnerius, Andreae nepos“ andeuten. Johann Baptist

Digitized by Google

Guarnerio hat aller Wahrscheinlichkeit nach ein anderes Geschäft betrieben, denn man kennt keine Instrumente dieses Namens, auch erlernte sein Sohn die Lautenmacherkunst nicht bei einem der Guarnerios, sondern bei Stradivario. — Joseph Guarnerio hat in Cremona von 1725 bis 1745 gearbeitet. Seine ersten Versuche zeichnen sich durch kein charakteristisches Zeichen von Originalität aus, dieselben beweisen vielmehr eine gewisse Gleichgiltigkeit in der Wahl der Materialien sowohl, als auch in den Formen, die sehr verschieden sind, und in dem Firniß. — Erst einige Jahre später findet man Instrumente von ihm, die einen sorgfältigen Bau, ausgezeichnet schönes Holz und einen Firniß haben, der mit jenem des Stradivario rivalisiren kann. Die Instrumente aus dieser Zeit sind von kleinem Format und sehr schöner, gefälliger Zeichnung, wenig gewölbt; die innern Theile von gutem Tannenholz. Ein einziger Tadel fällt auf diese Geigen: nemlich daß sie in den Schallpunkten zu stark sind, welcher Umstand einer freien und energischen Vibration der Tafeln sehr hinderlich ist. Nach der Art und Weise der Zeit, in welcher sie gebaut wurden, bezogen, mußten diese Instrumente an Kraft und Tragweite des Tones Mangel haben. Trotz der Verschiedenheit der Form tragen diese Geigen im Aeußern ein übereinstimmendes Gepräge ihres Meisters, welches sich selbst im dritten Abschnitt seiner künstlerischen Thätigkeit nirgend verläugnet, obwohl wir hier in der äußern Gestaltung eine noch größere, aber immer geniale Mannigfaltigkeit und Ungebundenheit des Genie's walten sehen. Aus dieser Zeit haben wir einige Instrumente, besonders von größerm Patron, welche durch

Digitized by Google

ihre schöne Form, die sorgfältige Auswahl des Holzes, die sichere Berechnung aller Verhältnisse durch die Feinheit, Elasticität und das Feuer des Lackes, den edelsten Produkten Stradivario's gleich zu stellen sind.

Unmittelbar nach dieser ruhmvollen Zeit seiner Künstlerlaufbahn haben die Instrumente Guarnerio's fast plötzlich nichts mehr von den erwähnten Vorzügen aufzuweisen, und man erkennt sie bloß mehr an einem gewissen, eigenthümlichen Gepräge, welches sich selbst in den letzten seiner Arbeiten nicht verläugnet. Eine solche Verwandlung würde unbegreiflich sein, wenn das unglückliche Ende des Künstlers, das wir nur gerüchtweise kennen, nicht die Ursache dieser großen und bedauernswürdigen Veränderung erkennen ließe. Die in Italien verbreiteten Gerüchte über die Unglücksfälle, mit denen Guarnerius in seinen letzten Jahren zu kämpfen hatte, sind schwankend und sich widersprechend; soviel aber erkennt man daraus, daß das Ende dieses ausgezeichneten Lautenmachers jedenfalls nicht das eines wohlhabenden Mannes war. Bergonzi (Enkel des erwähnten Karl), der in einem Alter von 80 Jahren starb, erzählte, daß Guarnerio del Jesu ein unregelmäßiges Leben führte, daß er faul, nachlässig, dem Wein und dem Vergnügen ergeben war, und mit seiner Frau nicht glücklich lebte. Aus unbekannten Ursachen sei er einige Jahre im Gefängnisse eingesperrt gewesen und dort auch im Jahre 1745 gestorben. — Andere Gerüchte stimmen zu diesen Enthüllungen Bergonzi's. Man sagt, daß die Tochter des Gefängnißwärters Guarnerio das nöthige Holz und einige schlechte Werkzeuge verschafft habe, mit welchen er die Instrumente hervorbrachte, die ihm so wenig

Digitized by Google

Ehre machen. Dasselbe Mädchen habe auch die Instrumente herumgetragen und zu geringen Preisen verkauft, um ihm in seinem Elende einige Erleichterung zu verschaffen. Da sie auch bald bei dem einen, bald bei dem andern Lautenmacher den Lack kaufte, womit er seine Geigen überstrich, so könnte man hieraus die Verschiedenheit der Ausarbeitung und der Farbe erklären, die man an den Produkten dieser unglücklichen Zeit bemerkt.

Der Ruhm des Jos. Guarnerius entstand in Italien erst nach seinem Tode; viel später erst in Frankreich und Deutschland. Vuillaume, dem wir diese Nachrichten entnehmen, erinnert sich aus seiner Jugend, daß damals der Preis für eine der besten Geigen des Jos. Guarnerio sich nicht über 1200 Frc. erhob, während eine schöne Stradivario 100 Louisd'or kostete; später jedoch, als man ihren großen Ton mehr schätzen lernte und sie deßhalb mehr gesucht wurden, stieg ihr Preis auf 6000 Francs.

Zu den berühmtesten und besten Instrumenten dieses Meisters zählt in erster Linie die Concertgeige Paganini's, welche dieser Virtuos seine „Kanone" zu nennen pflegte. Sie kam nach dem Hingange Paganini's (27. Mai 1840) laut Testamentes in das Museum seiner Vaterstadt Genua, wo sie verwahrt bleibt. Sivori war nach jener Zeit der erste Künstler, welcher dieses Instrument wieder ertönen ließ, indem er es 1854 vor den versammelten Vätern der Stadt spielte. Alard, ein Herr Lebuc in Paris und die Herren Godiny und Plawdens in London besitzen ebenfalls ausgezeichnete Jos. Guarneriss.

Die Mailänder Paul Anton Testore und K. Ferd.

Digitized by Google

Landolfi, und der Cremoneser Lorenz Storioni haben Guarnerio imitirt, jedoch zählen ihre Erzeugnisse nur zu Instrumenten dritten Ranges.

Von den Lautenmachern aus der Schule der Amati haben folgende ebenfalls zu Cremona gearbeitet: Franz Rugger (Francesco Ruggieri) mit dem Beinamen il Per, der beste Künstler dieses Namens. Er arbeitete von 1670—1720. Seine Violinen tragen in der Form der f-Löcher ein von den Amatis abweichendes, selbständiges Gepräge. Binzenz Rugger 1700—1730.

Zu den unmittelbaren Schülern Stradivario's gehören seine beiden oben genannten Söhne; ferner: Lorenzo Guadagnini 1695 bis 1725, ein vorzüglicher Künstler; Carlo Bergonzi, der seinen Meister am genauesten nachahmte und von welchem wir vortreffliche Instrumente haben 1720—1750, und Michel Angelo Bergonzi von 1725—1750. Noch weitere aus diesen beiden Schulen hervorgegangene Meister werden am Orte ihrer Thätigkeit aufgeführt werden.

Mailand.

Die Luthomonographie nennt als den ältesten Mailänder Geigenmacher einen Testator il vecchio. Er soll ein Zeitgenosse des Gaspar di Salo und nach der Meinung des Verfassers jener Schrift der Erste gewesen seyn, welcher die Viole zur Violine umgeformt habe. Die Luthomonographie ist aber darin, daß sie die Zeit Gaspar di Salos von 1510—1550 setzt, vollkommen im Irrthume und sie verdient deßhalb wohl auch mit obiger Annahme keinen unbedingten Glauben.

Paolo Grancino, ein vorzüglicher Schüler des Nikolaus Amati, 1695—1690; seine Söhne Johann

Digitized by Google

Baptiſt 1690—1700, und Johann 1696—1720, ſowie Franz Grancino, Enkel des Paolo, 1710—1746, waren ſämmtlich tüchtige Lautenmacher, die nach den Principien der Amati arbeiteten.

Aus der Schule Stradivario's ſind folgende Mailänder Meiſter: Carlo Giuſeppe Teſtore 1690—1700; Carlo Antonio Teſtore 1700—1730; Paolo Antonio Teſtore 1710—1745; und Carlo Landolfi 1750—1760. Außer dieſen ſind noch namhaft zu machen: Antonio Maria Lacaſſo; Santino Sauzza: Franz Milani, Schüler Lor. Guadomini's und Fiſcert. (Fiſcher?)

Piacenza:

Johannes Baptiſta Guadagnini 1755—1785, früher in Cremona, Schüler und wahrſcheinlich auch Sohn des oben erwähnten Lorenzo Guadagnini, welcher, da er hie und da ebenfalls unter den Geigenmachern von Piacenza aufgeführt erſcheint, ſich muthmaßlich in ſeiner ſpätern Zeit hier etablirte.

Mantua.

Außer dem bereits angeführten Peter Guarnerio, Tomaſo Baleſtiere 1720—1750, Camillus de Camile (1715?) und Alleſandro Zanti 1770 —?, ſämmtlich aus der Schule Stradivario's.

Venedig.

Mit den Venetianer Geigenmachern beginnt der Verfall der italieniſchen Lautenmacherkunſt. Obwohl man bei dieſen Meiſtern noch vollkommen gut conſtruirte Inſtrumente findet, ſo haben dieſe doch ſelten die ſchätzbaren Eigenſchaften der Cremoneſer Schule. Von denjenigen, welche ſich unter ihren Kunſtgenoſſen auszeichneten, ſind:

Digitized by Google

Franciscus Gobettus, ein Schüler Stradivario's; er arbeitete von 1690—1720.

Peter Vimercati (1640—60?). Er wölbte seine Geigen ähnlich wie die älteren Brescianer, konnte ihnen aber nicht den vollen Ton der Gaspar die Salo und Maggini verleihen.

Domenico Montagnana (1715), der Vorzüglichste unter den venetianischen Geigenbauern. Er arbeitete lange in Cremona, ging dann nach Mantua und zuletzt nach Venedig, wo er seine besten Instrumente machte. Dieselben sind sehr breit, aus sehr gutem Holze und mit Goldfirniß.

Von den Lautenmachern zweiten Ranges am Anfange des 18. Jahrhunderts sind zu nennen: Santo Serafino 1730—1745; Spirito Sorzana; Pietro Anselmo; die Brüder Carl und Johann Tononis, Anselmus Bellosio, Bobis, Lehrer des Petrus Valentinus Novello. Dieser, sowie ein anderer Novello (Markus Antonius) haben einen verdienten Ruf erlangt. Die Brüder Francesco und Matteo Cofziller (wahrscheinlich deutscher Abkunft) machten außerordentlich starke, zu Concerten geeignete Geigen. Noch ferner sind zu nennen Domenico Busan (dem Namen nach ein Dalmatier), Gaetano Bonz und Franz Cobetti, dessen Geigen einen sehr umfangreichen Ton haben, und Jaxoli. Von

Treviso

ist uns ein Meister, Pietro Antonio della Costa, ein intelligenter Nachahmer des Stradivario, bekannt; er arbeitete von 1660—1680.

Digitized by Google

Turin:

Catena, Giov. Batt. Guadagnini (1746), ein vorzüglicher Nachahmer Stradivario's und de Georgi's (1717.)

Lucca:

Paulus Palma.

Florenz:

Hier zeichnet sich Joannes Baptista de Gabbicellis aus; ferner sind zu nennen Bartolomeo Christofori und Landolfi. Ihre Arbeiten sind besonders kenntlich durch die dicke Lage Firniß, mit welcher sie ihre Instrumente bedecken.

Livorno:

Alexander Dulfenn (Alexander Dulfenn fecit Livorno 1699) und Antonius Garagnani 1785.

Bologna:

Florenus Florentus (Joannes Florenus Quidantus fecit Bononiä anno 17..) aus der Schule der Amati, arbeitete von 1685—1715. — Michel Angelo Garani, ein Nachahmer des Stradivario und Zeitgenosse des Vorigen.

Rom:

Gaspar Assalone. Der beste Geigenmacher Rom's war indeß ein Deutscher, David Dechler (1690—1735). Vuillaume zählt ihn zu den Nachahmern Stradivario's, die Luthomonographie hingegen nennt ihn einen Schüler Stainer's, und erzählt, daß er als tüchtiger Künstler seine Vaterstadt Salzburg verlassen und sich nach Venedig begeben habe; allein das Klima dieser Stadt und die Eifersucht der dortigen Lautenmacher hätten ihm seinen Aufenthalt entleidet. Einst, beim

Digitized by Google

Herausgehen aus einer Kirche, habe er, mit dem Dolche bedroht, das Versprechen geben müssen, Venedig für immer zu verlassen. Dechler wandte sich sofort nach Rom, wo er bis zum Ende seines Lebens verblieb.

Ferrara:

Alexander Mezzadie, 1690—1720. Buillaume setzt ihn unter die Nachahmer des Nik. Amati, während seine Instrumente als Imitationen Stradivario's erscheinen. Dominicelli 1695—1715.

Brescia:

Zum Unterschiede von der alten Schule Gaspar di Salo's und Maggini's sind hier einige tüchtige Lauteumacher aus der Schule der Amati zu nennen: Joh. Bapt. Rugger 1700—1725; Peter Jak. Rugger 1700—1720; Gaëtano Pasta 1710— ?; und Domenico Pasta 1710—1730; Tarisio.

Genua:

David Pozzurnus 1762; Bernardus Calcanius 1748; Paolo Castelli 1750.

Neapel:

Alexander Gallianus (od. Gagliano) 1695—1725. Buillaume zählt ihn zu den unmittelbaren Schülern Stradivaris's. Außerdem gibt die Luthomonographie über ihn folgende sagenhafte Erzählung: „Alexander Gagliano, Sohn eines Marquis gleichen Namens, war am Anfange des 18. Jahrhunderts genöthigt, Neapel zu verlassen, um sich den Händen der Polizei zu entziehen, die auf ihn wegen eines Mordanfalles fahndete, welchen er auf einen Mann unternommen hatte, der seine Braut heirathen wollte. Er zog sich

Digitized by Google

in einen dichten Wald zurück, in der Nähe von Marighanetto Borgo, und schnitt da zur Unterhaltung aus den Baumstämmen, die er zur Hand hatte, geigenähnliche Instrumente. Da er seine Finger zu dieser Arbeit nicht ungeschickt fand, kam er nach einigen Jahren, da seine tragische Geschichte die Geister nicht mehr beschäftigte, nach Neapel zurück und gründete da eine Lautenmacher-Werkstätte". Eine musikalische Zeitung jener Zeit, berichtet dieselbe Schrift weiter, drückt sich über Gagliano auf folgende Weise aus: „Er war einer jener Genies, deren Höhe nicht nach dem ganzen Umfange bemessen werden kann".

Er gründete in Neapel ein Etablissement und seine Söhne Januarius und Nikolaus vervollkommneten sich so, daß sie nach und nach, wie es heißt, Instrumente zuwege brachten, die jenen von Stradivario und der Amati ähnlich waren. — Wir lassen diese Behauptungen billig dahin gestellt sein. Andere Künstler dieses Namens, in deren Arbeit man das Muster des Stradivario erkennt, sind Nicolo Galiano (1700—1740) und dessen Sohn Ferdinand 1740—1750 und Gennaro Galiano 1710—1750.

Rafaël und Antonio Galiano, die heute noch lebenden Abkömmlinge aus dieser Familie, gaben die Geigenmacherei auf und errichteten die rühmlichst bekannte Darmsaitenfabrik. — Außer diesen sind noch zu nennen: Hans Man und Domenico Seresati. Der Wohnort des Letzteren ist indeß nicht mit Bestimmtheit festzusetzen.

Verona:

Bartolomeo Obizi.

Digitized by Google

Deutsche Schule.

Während sich der Norden von Italien durch die unübertrefflichen Meisterwerke der Cremoneser einen außerordentlichen Ruf erwarb, schuf ein Tyroler aus der Schule des Nicolo Amati, Jakob Stainer, auch in Deutschland die eigentliche Aera des Violinbaues.

Jakob Stainer war am 14. Juli 1627 zu Absam, einem Dorfe unweit der Salinenstadt Hall im Innthale, geboren. Der Pfarrer des Ortes, der das Talent des Knaben bemerkte, gab ihn zu einem Orgelmacher in Innsbruck in die Lehre. Allein der Knabe war für diese Arbeit zu schwächlich, und deshalb rieth ihm sein Meister, das weniger beschwerliche Geschäft der Geigenmacherei zu erlernen. Durch Empfehlung und Unterstützung seines Pfarrers kam Stainer zuerst nach Cremona zu Nikolaus Amati. Dieser, das Talent seines Schülers erkennend, weihte ihn in die Geheimnisse seiner Kunst ein, wünschte ihn aber auch zugleich in Cremona festzuhalten, und verlangte deshalb, daß Stainer seine Tochter heirathen solle. Stainer hatte hiezu keine Neigung und entfloh nach Venedig, wo er bei Vimercati einige Zeit arbeitete. In seine Heimath zurückgekehrt, verheirathete er sich 1645 mit Margaretha Holzhammer, und erzeugte mit ihr 9 Kinder, einen Knaben mit Namen Jakob, welcher am 25. Juli 1657 geboren wurde und am 5. Mai 1658 starb, und 8 Mädchen.

Stainers Ruf verbreitete sich sehr rasch. Am 29. Oktober 1658 wurde er zum Hofgeigenmacher des Erzherzogs Ferdinand Karl, Grafen zu Tyrol, ernannt, und durch ein neues Diplom vom 9. Jänner 1669 als

Digitized by Google

Hofgeigenmacher des Kaisers Leopold I, dem nach Sigmunds Tod Tyrol zufiel, bestätiget. In den letzten Jahren seines Lebens verfiel Stainer in Irrsinn, der in Tobsucht überging, bis er endlich, 62 Jahre alt, im Jahre 1683 starb. Diese Thatsachen sind mit Bestimmtheit ermittelt; dagegen verdienen alle die Märchen, mit welchen die Zeit das Leben dieses Künstlers in romantischen Schimmer zu kleiden bemüht war, keinen Glauben. So soll nach Einigen die Ursache seines Wahnsinns in dem Kummer liegen, den er darüber empfunden haben sollte, daß er seine Geigen zu wohlfeil verkauft habe; nach Andern wäre eine leidenschaftliche Liebe für Clara Bimercati die Quelle seiner Krankheit und seines tragischen Endes gewesen. Die letztere von beiden an sich aller Wahrscheinlichkeit entbehrende Angabe mag wohl jener uns nicht ferne liegenden Zeit entstammen, wo man beliebte, seiner Unwissenheit in Betreff des Lebens und Wirkens großer Künstler damit hinweg zu helfen, daß man ihrem Namen die Makel gemeiner Leidenschaften andichtete. Eine andere Sage behauptet, Stainer soll sich nach dem Tode seiner Frau in ein Benediktinerkloster zurückgezogen, und seinen Lebenslauf mit der Verfertigung von 12 Geigen beschlossen haben. Diese Geigen seien von kostbarer Schönheit gewesen, und er habe davon je eine den 12 (??) Churfürsten des Reiches gesandt. Vuillaume sah 1817 eine Stainergeige, die ehemals dem Herzog von Orleans, dem Großvater des Königs Louis Philipp, gehörte, welches Instrument man für eine dieser 12 Geigen erklärte.

Der im Norden an Stainers Geburtsort grenzende Gebirgsrücken der Lafatsch und der Gleirsch war

Digitized by Google

mit den herrlichsten Nadelhölzern bewachsen, wovon sich Stainer die Haselfichte zu seinen Geigen wählte, eine Holzart, die auch jetzt noch zu Resonanzboden bei Pianofortes angewendet wird. Stainer verfuhr, wie alle großen Meister, in der Wahl des Holzes mit großer Sorgfalt; er kannte und studirte jahrelang jeden Baum, den er für seinen Zweck tauglich hielt, und fällte nur die ältesten, am Gipfel bereits absterbenden Bäume.

Obwohl Stainer sich nach Nikolaus Amati bildete, so folgte er im Baue seiner Instrumente doch anderen, selbstgeschaffenen Principien. Im Aeußern zeichnen sie sich durch eine unübertroffene Eleganz aus. Der Körper ist etwas breiter und kürzer gehalten, als bei den Italienern, die im Ganzen eine mehr längliche, schlanke und schmale Form liebten. Der Decke gab er eine sehr hohe Wölbung. Die f-Löcher sind kürzer als die der Amati und enden in zirkelrunden Punkten. Die Ecken wie bei Nikolaus Amati stark hervortretend. Die Farbe (der Lack) ist meist rothgelb; der Hals endet oft, statt in die gewöhnliche Schnecke, in ein zierlich geschnitztes Löwenköpfchen. Während der Ton der italienischen Geigen hell, gläsern, dabei voll und durchdringend, an die mittleren Töne der Klarinette erinnert, haben die Instrumente Stainer's wegen der stark gewölbten Decke in ihrem Klange etwas Weiches, Flötenartiges, und eignen sich deßhalb nicht in gleichem Grade für den Concertsaal, wie jene.

Die Instrumentenmacher haben mit dem berühmten Namen Stainer's vielfachen Mißbrauch getrieben, indem sie ihren mittelmäßigen Erzeugnissen das Etiquette dieses

Digitized by Google

Meisters einsetzten. Die meisten der angeblichen Stainergeigen sind auf diese Art in den Handel gekommen. Die ächten, wahren Stainer wurden ehemals von Lupot, einem ausgezeichneten Geigenmacher in Paris, und von dem Violinisten Cartier in drei Zeitabschnitte klassificirt. Zum ersten gehören die Geigen, von Cremona aus datirt, welche in ihren Etiquetten die Handschrift des Meisters tragen. Sie sind äußerst selten. Man erkennt sie auch an ihrem kleinen Patron; die f sind klein und enge; die Schnecke weniger lang als die der Italiener, aber in den Punkten sehr auseinander stehend. Das Holz ist etwas grobjährig, der Firniß wie bei Nikolo Amati. Ein schönes Instrument aus dieser Zeit, mit der Jahrzahl 1644, war im Besitze des Ballet-Meisters Gardel in Paris. Die Geigen des zweiten Abschnittes, deren eine von der größten Schönheit im Besitze Alard's ist, sind weniger selten. Die Violinen des dritten Abschnittes sind in der Regel von seinen unmittelbaren Schülern und unter seiner Aufsicht verfertigt, und haben gedruckte Etiquetten.

Vuillaume nennt ein wirklich echtes Instrument in Paris, welches er von Sivori spielen hörte, und das einen „außergewöhnlichen, sympathetischen" Ton habe. Der Graf von Castel-Barco in Mailand besitzt eine Alt-Viole von Stainer, welche an Arbeit und Tonreiz ein Muster von Vollkommenheit sein soll. Das Instrumentencabinet dieses Kunstliebhabers enthält zwei Quatuors von Stradivario, eines von Jos. Guarnerio und je eines von Nikol. Amati und Jak. Stainer. Diese Instrumente bringen, je nachdem sie der für sie sich eignenden Musikgattung angepaßt werden, eine Wir-

Digitized by Google

kung hervor, wie sie bei andern Instrumenten nicht erzielt werden kann.

Oefter ist auch von einem Markus Stainer die Rede, welcher ausgezeichnete Instrumente gemacht haben soll. Einige nennen ihn einen Sohn, andere einen Bruder Jak. Stainers. Vuillaume bringt die Nachricht, er sei ein Bruder Jakobs gewesen, und habe, obwohl Mönch, diesem bei Verfertigung seiner Instrumente geholfen. Daß Stainer nur einen Sohn hatte, und derselbe in früher Kindheit starb, ist bemerkt worden; von einem Markus Stainer aber findet sich nach den von uns angestellten Erkundigungen in den Taufregistern von Absam und Hall nichts, und wir erhielten bloß die Mittheilung, es habe der Sage nach in Absam ein Markus Stainer, Bruder des Jakob, als Instrumentenmacher gelebt, der sich später in Laufen niedergelassen habe. — Der launenhafte Franz Veracini, nach Tartini wohl der größte Geigenkenner und Virtuose seiner Zeit, behauptete, daß seine 2 Geigen von Mark. Stainer, denen er die Beinamen St. Peter und St. Paul gab, in Bezug auf Ton alle, auch die besten italienischen Geigen überträfen. Im Jahre 1746, als Veracini von London nach seiner Vaterstadt Florenz reisen wollte, erlitt er bei einem Schiffbruche den Verlust aller seiner Habseligkeiten, und also auch dieser beiden Schätze.

Herr Appellationsgerichtsrath von Renner zu Neuburg a. d. D. ist im Besitze einer Viola von Markus Stainer. Sie hat dunkeln Lack, sehr schönes klarjähriges Deckenholz, großes Format, weichen, schönen Ton und eine ungewöhnliche Klangfülle. Das Etiquette „Marcus

Digitized by Google

Stainer Burger und Geigenmacher in Kuefstein anno 1659" ist von der Hand des Meisters eingeschrieben. Aus der Schule von J. Stainer ist hervorgegangen Matthias Albani, welcher 1621 zu Botzen geboren wurde. Gerber führt eine Geige dieses Künstlers vom Jahre 1654 an, deren Inschrift so lautete: „Matthias Albanus fecit in Tyrol: Bolsani 1654." — Man tadelt an diesen Instrumenten die zu hohe Wölbung und die Ungleichheit des Tones. Die beiden tiefern Saiten haben einen näselnden Ton, das a hat Kraft und Rundung, die Quinte hat einen wohl kräftigen und glänzenden, aber zugleich einen trockenen Ton. M. Albani starb in Botzen 1673. (Sein Firniß ist röthlich braun.)

Der Sohn Albani's, welcher auch den Vornamen Matthias hatte, wurde zu Botzen gegen Mitte des 17. Jahrhunderts geboren. Nachdem er den Instrumentenbau bei seinem Vater erlernt und in den Werkstätten zu Cremona gearbeitet hatte, fabricirte er viele Instrumente, die fast denen der Amati gleichgestellt wurden. Gerber führt zwei Geigen von ihm an, welche die Jahrzahlen 1702 und 1709 trugen.

Ein anderer Albani arbeitete in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Palermo. In seinen Instrumenten befindet sich kein Vorname, und von seinem Leben hat man keine Nachrichten. Von ihm befindet sich in Brüssel eine sehr gute Geige mit der Inschrift: Signor Albani in Palermo 1633.

Die Luthomonographie nennt noch einen Paul (1650) und einen Michael Albani, von welchen der erstere immer in Cremona gelebt, der letztere in Grätz ein Geschäft gegründet haben soll.

Digitized by Google

Der beste Schüler Stainers ist nach Vuillaume Mathias Klotz von Mittenwald. Diese Annahme ist indeß unrichtig, denn die Gründung der Geigenmacherei in Mittenwald ging in nachfolgender Weise vor sich: Das Gleirschthal mündet nach West-West-Nord in das Isarthal bei der Scharnitz, und von da fährt man in wenigen Stunden die Hochstraße nordwärts nach Mittenwald. Von hier nemlich begab sich auf diesem Wege ein Junge, Egidius Klotz, zu Jakob Stainer in die Lehre, und kehrte von da wieder nach seinem Geburtsort Mittenwald zurück. Er ward ein würdiger Schüler Stainers, und seine Violinen stehen so hoch im Ansehen, als die seines Lehrers. Klotz unterrichtete auch seinen Sohn Matthäus in allen Theilen der Geigenmacherei; allein dieser lebendige, strebsame Mann war damit nicht zufrieden. Nachdem er bereits 20 Jahre in Mittenwald als Geigenmacher gelebt, zog ihn die Sehnsucht nach Vervollkommnung von der Heimath fort. Er durchreiste, viele lustige und traurige Abenteuer bestehend, die in Hinsicht auf Geigenmacherei berühmtesten Städte Oberitaliens, unter andern Florenz und Cremona, und kam mit vielen Erfahrungen nach Hause, aber auch mit dem Entschlusse, aus Mittenwald ein zweites Cremona zu schaffen. Etwa im Jahre 1683 führte er seinen Entschluß aus. Er fing an zahlreiche Bürgersöhne in allen Vortheilen der Geigenmacherei zu unterrichten, und gründete dadurch einen Fabrikzweig, welcher den Markt damals vor Verarmung rettete, und gegenwärtig sich noch in schöner Blüthe befindet.

Matthäus Klotz war hier ein Engel in der Noth. Einer Beleidigung halber, welche die stolzen Venediger

Digitized by Google

Kaufleute durch Herzog Sigmund erfuhren, hatten sie den berühmten Botzener Jahrmarkt nicht mehr besucht und zu ihrer Waarenniederlage Mittenwald erlesen. Dieser neue Jahrmarkt hatte während beinahe zwei Jahrhunderten Mittenwald in großen Wohlstand versetzt, wurde jedoch 1679 wieder nach Botzen verlegt. Zur selben Zeit hatte zugleich der Handel einen neuen Weg über Finstermünz, Fernstein und Reutte zu nehmen angefangen, so daß die alte Handelsstraße über Mittenwald immer mehr zu veröden und in eben dem Verhältnisse der Wohlstand des Marktes zu sinken begann. Da kam Matthäus Klotz mit seinem Gewerbe, das sehr bald sich in schönster Blüthe entfaltete.

Den Reichthum dieser Gegend bildet höchstens das Fichtenholz. Viehzucht ist wenig einträglich, Ackerbau gar nicht durchzuführen. Der größte Theil der Bewohner der Umgegend warf sich deßhalb unter Klotz's Leitung immer mehr auf die Verfertigung von Geigen; das herrliche Holz rings umher benützend, so wie sich ein weiter westlich in einer ähnlichen geographischen Position gelegener Ort Anwergau, mit Holzschnitzwaaren beschäftigte und noch beschäftiget.

Die Geigenarbeiter selbst sind auch noch heutzutage einfache Gebirgsbewohner, welche ihre Produkte einst nicht anders abzusetzen wußten, als daß sie, wie ihr Lehrer Klotz, die fertige Waare auf den Rücken nahmen, um sie, von Haus zu Haus wanderud (was die Volkssprache hausiren nennt), feil zu bieten.

Als noch Klöster existirten, war der Absatz dieser Waare in solcher Weise leicht auszuführen, ja sie war die beliebteste und sogar heute noch unvergessene, weil

Digitized by Google

die Geigenmacher in den gastfreundlichen Klöstern stets sehr gut aufgenommen und bewirthet wurden. Später begann das Gewerbe zu stocken, bis sich endlich Kaufleute der Sache annahmen, den Arbeitern ihre Waare um einen bestimmten, freilich im Durchschnitt überaus niedrigen Preis regelmäßig abnahmen und so auf diesen Gewerbszweig ein eigenes, sehr weit ausgebreitetes Handelsgeschäft gründeten. Man nennt durch das ganze südliche Gebirge diese Kaufleute Verleger, in Hinsicht auf Geigenmacher, Holzschnitzer und Wetzsteinmacher, und solche Verleger in Mittenwald sind nun die beiden bekannten Firmen Neuner und Hornsteiner und Baader. Ihre Produkte gehen nach allen Theilen der Welt, vorzüglich nach England, Amerika, nach der Schweiz und Rußland. Die in andern Ländern auftauchende Concurrenz hat auch diesen einst so blühenden Gewerbszweig sehr herabgedrückt, so daß gegenwärtig vielleicht nur mehr 100 Arbeiter durch die oben genannten zwei Verleger beschäftiget werden. Bei der noch immer in größerem Maßstabe sich entwickelnden Concurrenz bleibt den Mittenwalder Geigenmachern nur ein Haltpunkt, der ihnen von keinem Concurrenten entrissen werden kann: das herrliche Holz, welches ihre Umgegend noch immer, wenn auch nicht mehr im Ueberflusse wie früher, jedoch noch in langer ausreichender Quantität und Qualität erzeugt. Die Verleger müssen deßhalb auch alle Hilfsmittel, welche ihnen der gegenwärtige Standpunkt der Technik an die Hand bietet, zu Hilfe nehmen, um vortreffliche Produkte für den möglich billigsten Preis hervorbringen zu können. Damit aber unter einem so gearteten Fabrikbetriebe die Kunst

Digitized by Google

des Geigenbaues von Seite der Arbeiter nicht zum gedankenlosen Handwerke gemacht werden könne, hat die väterliche Gnade Seiner Majestät des Königs Max II. in neuester Zeit für dauernde Festigung der überlieferten technischen Tüchtigkeit durch Gründung einer eigenen Geigenmacher-Schule gesorgt. Es hätte in der Fabrikation der Geigen in Mittenwald sonst ein Stadium eintreten können, wie bei der Uhren-Fabrikation im Schwarzwalde. Dort war vor einigen Jahren dieser Fabrikzweig dem Erlöschen nahe, und Hunderte von Menschen auf dem Punkte, brodlos zu werden. Da nahm sich die Regierung des Jammers an, errichtete eine Uhrmacherschule, regulirte die Handelsverhältnisse, und nun hat sich diese Uhrenfabrikation auf eine Höhe geschwungen, welcher sie früher auch in den blühendsten Tagen nie nahe gekommen war, und nie hätte nahe kommen können.

Außer Matthäus Klotz sind zwar noch mehrere nicht unberühmte Geigenmacher dieses Namens bekannt, allein es herrscht in den Angaben über dieselben nicht immer die wünschenswerthe Uebereinstimmung. Bei Gerber lautet die Nachricht über diese Lautenmacherfamilie kurz so: „Klotz, Geigenmacher aus Tyrol;“ Schilling führt in seinem Lexikon gar keinen Klotz auf; Dr. Schebek hat in seinem Verzeichnisse keinen Joseph Klotz, welcher noch heute als Sohn und Schüler des Matthäus sehr geschätzt ist, dagegen aber einen Michael und Karl als Söhne des Egidius angegeben. Von Georg Klotz, welcher in Mittenwald um 1754 arbeitete und sehr schätzbare Instrumente lieferte, weiß man nicht, ob er Sohn oder Enkel des Matthäus gewesen sei, von welch letzterm die meisten Geigen aus den Jahren 1670

Digitized by Google

bis 1696 vorkommen. Auch ein Sebastian Klotz wird genannt.

Man sagt den spätern Familiengliedern dieses Namens nach, daß sie die Gewohnheit gehabt hätten, solchen Instrumenten ihrer Fabrik, die besser als andere gerathen und in den Einzelheiten der Form vollkommener waren, das Etiquette Stainer's einzukleben, und diesem Betrug seien die im Handel so zahlreich verbreiteten falschen Stainer beizumessen.

Zu Stainer's Zeiten waren auch in dem bayerischen Städtchen Füssen am Lech mehrere Geigenbauer; sie arbeiteten jedoch ausschließlich für cremonesische Firmen, und ihre Thätigkeit scheint mit dem Bestand jener Firmen erloschen zu sein. Zu bemerken ist, daß die berühmten Wiener Geigenmacher Bernhard und Martin Stoß aus Füssen stammen.

Den deutschen Geigenbauern haben von jeher die Arbeiten Stainer's sowohl als die der Italiener (unter letztern am häufigsten Stradivari) zu Mustern gedient.

Nach Stainer bauten:

Stadelmann aus Wien (1740). Seine Instrumente kommen den Stainer'schen am nächsten.

Leopold Widhalm zu Nürnberg (1720). Er hat sehr schön und sorgfältig gearbeitet. Das Resonanzholz zwar fein und ausgesucht, nahm er etwas zu schwach, welcher Umstand den Werth seiner Instrumente hie und da etwas beeinträchtigt. Manche Geigen hat er nach Maggini's Art mit doppelten Aederchen eingelegt.

Hassart in Rudolstadt, Rieß in Bamberg, Vogler (Vater des berühmten Tonkünstlers) 1740 in Würzburg.

Digitized by Google

Matthäus Friedrich Scheinlein, geboren 1710, lebte zu Langenfeld in Franken als Violinist. Spät erst fing er an, sich mit dem Instrumentenbau, erst mit Repariren, dann mit Fertigung neuer, sehr geschätzter Geigen, zu beschäftigen. Sein Sohn Joh. Michael lebte ebenfalls in Langenfeld als Instrumentenmacher. Seine Geigen sind sehr sauber und fleißig gearbeitet und verschafften ihm zu seiner Zeit vielen Ruf, da sie auch voll und angenehm im Tone wären. Er hatte das größte Stainer'sche Format gewählt, vermied aber die hohe Wölbung. Seine Instrumente zeigten sich übrigens zu schwach gearbeitet und waren nicht nachhaltig.

Als weniger bedeutend sind diesen Meistern anzureihen: Thomas Edlinger in Augsburg und die Füßener Meister: Gugemos, Joh. Ant. Gedler (1756), Joh. Bened. Gedler (1796); Waldaner, Petz (1770), Franz Stoß (1750 — 98) und Ruf; ferner Knitting in Mittenwald und Simon (1722) Jak. Weiß, Mayerhoff (1740) und G. Ferd. Wenger (1761) in Salzburg.

Nach italienischen Mustern bauten folgende deutsche Meister:

Franz Lupot aus Stuttgart, ein Schüler Stradivario's. Er arbeitete in seiner Vaterstadt von 1725—1750, und ist der Vater des gleichnamigen, berühmten Pariser Lautenmachers. Carl Ludw. Bachmann (1795), Hofinstrumentenmacher in Berlin und Kammermusikus. Seine Geigen haben vortreffliches Holz, Regelmäßigkeit und Dauerhaftigkeit der Arbeit und werden ihrer Vorzüglichkeit wegen überhaupt sehr geschätzt. Jaug (1774)

Digitized by Google

in Dresden und sein Schüler Hunger in Leipzig. Letzterer baute meist Bratschen, Violoncellos und Bässe. Fritsche in Leipzig, Schüler des Vorigen, ist ebenfalls den besten deutschen Meistern beizuzählen und genoß seinerzeit namentlich auch den Ruf eines guten Reparateurs. Franz Schonger in Erfurt und Hassert in Eisenach lieferten ebenfalls gute Instrumente, letzterer sehr täuschende Copien italienischer Orginale. Franz Anton Ernst, ein Böhme, späterhin (1778) nach Gotha berufen, war nicht nur als ausgezeichneter Violinspieler, sondern auch als Verfertiger von Geigen in italienischer Manier geachtet. In Prag, wo er studirte, beschäftigte er sich zum Vergnügen mit Geigenbau, in welchem er sich später mit viel Geschick vervollkommnete. Wie er selbst, so nahm auch sein Schüler Jac. Aug. Otto Stradivario zum Vorbilde.

Hieher gehören auch die berühmten Prager Meister: Hulinsky; Ulrich Eberle, Carl Helmer, Willer, Strnad, Stoß, Weber.

Buchstädter in Regensburg baute sehr gute Instrumente, die ihres kräftigen Tones wegen als Orchestergeigen sehr gesucht sind und auch selbst von Concertspielern hie und da nicht verschmäht wurden. Thumhardt in Straubing, copirte die Buchstädter ziemlich täuschend.

Zu den besten deutschen Geigenmachern sind auch noch zu zählen: Bernhard und Martin Stoß, Mathias und Georg Thin, Savitzky, ein Pole, Schmied, ein Böhme, Stauffer, sämmtliche in Wien, und Leb in Preßburg.

Außer diesen erwähnen wir noch: Hanß Kolb

Digitized by Google

(1666) in Ingolstadt; Kämbel (1695), Johann Roth (1675) und Nik. Diehl in Darmstadt; Jos. Paul Crista (1730) und Math. Joh. Kolditz (1748) in München; Straube in Berlin (1772); Schmidt in Kassel; Math. Groll (1800) in Meran; Thumhardt in München und Haff in Augsburg.

In Frankreich nennt die Geschichte des Geigenbaues zu Ende des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts einige Meister, deren Werke jedoch nur einen sehr untergeordneten Werth haben; sie heißen: Boquay, Pierret, Despont, Véron, Guersan, Castagnéry, St. Paul, Salomon. — Von größerer Bedeutung ist Médard, welcher, in der Werkstätte Stradivario's gebildet, zuerst in Paris, und dann von 1680 bis 1720 in Nancy arbeitete. Er war der Gründer der Lautenmacherkunst in Lothringen. Ein anderer Schüler Stradivario's ist Johann Guillaume von Mirecourt; er machte ebenfalls sehr gute Instrumente, und es fällt seine Thätigkeit zwischen 1700 und 1740. Gleichzeitig mit diesem und ebenfalls von Stradivario gebildet, arbeitete Ambrosius Decombre von Tournay (in Belgien). Von ihm hat man besonders gute Bässe.

Der bedeutendste aller französischen Instrumentenmacher ist Nicola Lupot (geboren zu Stuttgart 1758, gestorben zu Paris 1824), Sohn des oben erwähnten Franz Lupot. Er reiste in seinem 9. Jahre mit seinem Vater, welcher Lautenmacher des Herzogs von Würtemberg war, nach Orleans, wo der Vater sich dann etablirte. Im Jahre 1794 kam der junge Lupot nach Paris und erhielt 1795 an dem damals neu errichteten Conservatorium sowohl, als auch etwas später an der

Digitized by Google

k. Kapelle die Stelle eines Instrumentenmachers. Seine Instrumente, welche er auf Bestellung fertigte, lieferte er die Violinen zu 300, die Violoncellos zu 600 Franken. Von seinen älteren Violinen sind aber schon mehrere zu 50—60 Louisd'or verkauft worden, und gleich nach seinem Tode hat sich ihr Preis verdoppelt. Er baute, wie sein Vater, nach den Regeln des Stradivario und behandelte beim Baue seiner Instrumente das Wichtigste wie das anscheinend Geringere mit derselben Sorgfalt. Sein letztes Werk, das er indeß nicht mehr ganz ausführen konnte, und dessen Beendigung sein würdiger Schüler und Nachfolger C. F. Gand übernahm, war die vollständige, neue Besetzung der Streichinstrumente an der k. Kapelle, mit 14 Violinen, 4 Bratschen, 6 Violincellos und 4 Contrabässen.

Spohr erzählt, wie er auf seiner ersten Reise nach Italien in Münster, einem Städtchen bei Colmar, zu seiner Lupot-Geige gekommen ist. Er ward dort von einem Fabrikbesitzer, einem leidenschaftlichen Musikfreunde, der ein eigenes, aus den Beamten, Künstlern und Arbeitern seiner Fabrik zusammengesetztes Orchester hatte, zu Gast geladen. „Von dem Vorspieler des Orchesters, einem Beamten der Fabrik, erwarb ich damals eine Geige von Lupot in Paris. Ich war von dem vollen und kräftigen Ton dieses Instrumentes, das damals erst 30 Jahre alt war, so frappirt, daß ich dem Besitzer sogleich einen Tausch mit einer italienischen Geige, die ich in Braunschweig gekauft und auf meinen ersten Reisen gespielt hatte, antrug, der gern eingegangen wurde. Ich gewann die Geige bald so lieb, daß ich sie meiner bisherigen Concertgeige, einer alten deutschen, von Buch-

Digitized by Google

fädler, vorzog und von nun an auf allen Reisen spielte. Erst im Jahre 1822, nachdem bereits meine Kunstreisen als Geiger aufgehört hatten, erkaufte ich von Mädame Schlick in Gotha mein jetziges Instrument, eine Stradivari und überließ, von dem Concertmeister Matthäi in Leipzig dringend gebeten, diesem die Geige von Lupot, die im Laufe der Jahre sehr gut geworden und zu großer Berühmtheit gelangt war. Nach dessen Tode kam sie an den Concertmeister Ullrich."

In unserer Zeit besitzen Gand und Vuillaume ein unbestrittenes Talent, ihre Werke haben jedoch nur den Anspruch, daß sie gewissenhaft verfertiget sind, und können den Werken der alten Meister nicht zur Seite gesetzt werden.

Vuillaume, welcher sein Geschäft im großartigsten Maßstabe und mit allen Mitteln, welche das Kapital und tüchtiger Spekulationsgeist an die Hand geben, betreibt, hat sich auch um die Theorie des Geigenbaues in so fern verdient gemacht, als er Savart mit der bereitwilligsten Uneigennützigkeit die kostbarsten Instrumente zu den bekannten Versuchen lieh, von welchen weiter unten die Rede sein wird. Mehr noch verdankt ihm die Geschichte des Geigenbaues, indem er auf mehreren Reisen in Italien, und mit anerkennenswerther Ausdauer, verläßige Daten über die großen Cremoneser Meister zu sammeln bemüht war. Die Erfolge seiner Bemühungen hat er in einem Werke (Antonio Stradivari, Paris, Vuillaume, Luthier 1856) niedergelegt, dessen Redaktion von Fetis besorgt wurde.

Von der Geigenfabrikation in Spanien ist uns ein einziger Name bekannt, Carole Razenzo, wahrschein-

Digitized by Google

lich von Geburt ein Italiener. Er arbeitete gegen Ende des 17. Jahrhunderts in Barcellona.

Nachdem wir hiemit die bedeutenden ältern und neuern Meister des Geigenbaues namhaft gemacht haben, dürfte es hier am Orte sein, auch der gegenwärtigen Meister zu erwähnen; und da in unserer Zeit (wie überhaupt seit langeher) die Kunst des Geigenbaues vorwiegend durch Deutschland repräsentirt erscheint, so glauben wir diesem Zwecke am sichersten durch eine gedrängte Erwähnung dessen zu genügen, was der Bericht der Beurtheilungs-Commission bei der allgemeinen deutschen Industrieausstellung zu München (1854) in gedachter Richtung bietet.

Unter den 18 Firmen, welche damals vertreten waren, hatte A. Engleder, k. Hof-Saiteninstrumentenmacher zu München, ein Saitenquintett ausgestellt, bei welchem der Künstler eine neue Form versucht hatte. Die obern Backen der gewöhnlichen Violinen waren nemlich beinahe senkrecht abgestutzt, so daß sie ohne Ecken ganz leicht in die Brust übergingen; auch die Ecken der Unterbacken waren weggefallen, dagegen waren diese Unterbacken beinahe in eben dem Verhältnisse vergrößert, als die obern Backen in Fläche vermindert wurden, und wir erhalten also hier einen birnähnlichen Umriß des Instrumentes. Die Wirkung, welche die von Engleder versuchte Verkleinerung der obern Backen der Geige zur Folge hatte, war auch auf den ersten Augenblick bemerkbar. Der Diskant dieser Instrumente war überaus brillant und klingend, allein der Baß stand nicht mehr im Verhältnisse zu diesem Diskant, und hier ergab sich augenfällig, daß die Geige im Baß zu wenig Holz, zu

Digitized by Google

wenig resonirende Fläche und zwar in den Oberbacken besaß, welchen Mangel die vergrößerte Fläche der Unterbacken nicht zu ersetzen vermochte.

Bei der Altviola war dieses Mißverhältniß nicht so sehr zu bemerken, das Instrument war wirklich ein überaus vortreffliches, von schönem, vollem, sonorem Ton. Auch das Violoncello war von vortrefflichem Tone im Diskant, — aber der schöne Diskant wurde nicht in gleichem Maße vom Basse unterstützt.

Das Quintett zeichnete sich trotz dieser leichten Mängel durch seine Tonfülle aus. Die fünf Bogen-Instrumente waren übrigens von ausgezeichnet schöner Arbeit, die Böden und Zargen von schön geflammtem Ahornholz und bloß mit weißer Politur überzogen. Engleder, der als ausgezeichneter Arbeiter und denkender Künstler überhaupt seit Langem europäischen Ruf hat, erhielt die Ehrenmünze für seine Leistungen.

Eine andere Violine von abweichendem Baue war die von Ferdinand Hell in Wien eingesandte Trompetengeige, ein Curiosum eigener (der Erfindung nach aber durchaus nicht neuer) Art. In dem hohlen Corpus der Violine war nemlich die gewundene Röhre der Trompete angebracht. Das eine Ende der Röhre ging durch den Hals der Violine und trug oben auf dem Kopfe der Schnecke das Mundstück; das andere Ende erweiterte sich, so weit es die Höhe des Geigenkörpers verstattete, zu einem breitgedrückten Trichter, der da einmündete, wo sich sonst der Knopf für das Saitenwerk findet. Die Windungen der Trompete liegen natürlich ganz frei im Körper, denn die eigentliche Befestigung des Blasinstrumentes fand nur im Halse und im ent-

Digitized by Google

gegengesetzten Theile der Zarge statt. Für den Vorgeiger bei Tanzmusiken ist das Instrument sehr bequem; er darf es nur umwenden und den Kopf der Schnecke an den Mund legen, um es sogleich als Trompete benützen zu können. Weder der Trompeten- noch der Geigenton war schlecht.

Von den nun folgenden eigentlichen Violinen fand sich bei keiner das Modell der ächten, alten, großen Muster der Amati, Stainer, Stradivario und Guarnerio rein wieder gegeben. Die meisten näherten sich mehr den Stradivarios als den Amatis, oder hatten das sogenannte deutsche Modell zur Grundlage, das stets kürzer und breiter ist, als das italienische durchschnittlich gefunden wird.

Wirklich in den meisten Punkten ausgezeichnete Geigen hatten nur zwei Meister geliefert, der längst bekannte Bauchel und Carl Padewet.

Bauchel, k. Hofgeigenmacher zu Domm bei Aschaffenburg, hatte zwei Violinen ausgestellt, die er auf 50 Louisd'or schätzte. Das Muster, nach welchem er gearbeitet hatte, war nicht mit Sicherheit auszumitteln; das Instrument sprach jedoch leicht durch die ganze Scala an und besaß die Fülle des Tones, die man bei den Stradivarios bemerkt. Er erhielt die Ehrenmünze.

Carl Padewet, ein noch junger Künstler aus Wien, nun in München etablirt, hatte eine Geige nach Stradivario gearbeitet ausgestellt. Der Ton war außerordentlich schön klingend und klar auch von ferne, an eine Amati erinnernd. Obwohl neu, sprach sie ungemein leicht an, die Scala war durchweg tadelfrei und der Ton frei von dem Kratzenden, Holzartigen neuer

Digitized by Google

Violinen. Der Preis war 100 fl. Dem Künstler wurde die Ehrenmünze ertheilt.

An diese reihen sich:

Peter Schulz aus Regensburg. Er hatte 3 vortreffliche Violinen geliefert, die mehr nach deutschen Mustern gearbeitet waren. Die dritte war von besonders ausgezeichneter Arbeit, obwohl von weniger reinem, klarem Tone, Preis: 77, 66 und 60 fl.

J. Padewet aus Karlsruhe. Er hatte unter andern Saiteninstrumenten zwei gute Violinen eingesandt. Vorzüglich war eine derselben von schönem klingenden Tone, obwohl die Tonfülle nicht so reich wie die der vorhergehenden befunden wurde. Er erhielt die Ehrenmünze für seine sämmtlichen ausgestellten Instrumente.

Die Firma Neuner und Hornsteiner von Mittenwald hatte unter andern Saiteninstrumenten vier Violinen ausgestellt, im Preise zu 9, 10, 11 fl. und 11 fl. 30 kr. Darunter waren die beiden letzten gute Saiteninstrumente, obwohl von etwas weichem Ton.

Die Firma J. A. Baader und Comp. stellte 10 Violinen aus, worunter sich zwei befanden, deren eine nach Stradivario, die andere nach Stainer gearbeitet war, jede zu dem Preise von 10 fl. Beide waren gute Instrumente, jedes mit dem gut ausgeprägten Toncharakter, welchen die Bauart jener Meister bedingt. Die andern Violinen, eigentliche Handelsfabrikwaare, theils in gewöhnlicher Weise, theils in Oel lackirt, standen im Preise von 8 fl. 48 kr., 6 fl. 48 kr., zu 5 fl. 24 kr., zu 4 und 3 fl. Die wohlfeilsten, aber für diesen Preis noch immer gut gearbeiteten Instrumente fand man da für 2 fl. 12 kr.

Digitized by Google

F. Homolka aus Kuttenberg hatte zwei sehr schön gearbeitete Violinen, im Preise zu 100 fl., eingesandt. Dieselben sind ziemlich dick im Holze; der Ton, wenn auch vorläufig etwas dumpf und rauh, kann mit der Zeit vortrefflich werden.

A. Sitt aus Prag hatte eine Violine, schön gebaut, von ausgezeichneter Arbeit nach Stradivario, ausgestellt. Das Holz ist gleichfalls etwas dick, der Ton etwas dumpf und rauh, was aber nicht verhindern dürfte, daß das Instrument in der Folge sehr gut werden möchte.

Gab. Lemböck aus Wien hatte 2 Violinen (nach Guarnerio) eingesandt, die eine zu 160, die andere zu 120 fl. gewerthet. Gute Violinen ohne etwas Besonderes oder Hervorragendes.

Von Ludw. Engleder aus Bamberg waren zwei gute Violinen ausgestellt, jede im Preise zu 32 fl. 24 kr.

J. F. Rau aus Nürnberg, eine Violine mit Bogen. Der Ton gut, doch etwas hohl und rauh, was sich wohl mit der Zeit bessern dürfte.

Kühlewein und Tetzner aus Markneukirchen hatte eine alte Orchestergeige mit Bogen und Kasten eingesendet, im Preise zu 87 fl. 30 kr.

J. Camploy aus Verona hatte 2 Violinen eingesandt mit einem angeblich neu erfundenen Lacke, welcher den alten verloren gegangenen ersetzen soll. Sie standen im Preise zu 110 fl., besaßen aber keine besondere Auszeichnung.

Altviolen wurden nur von zwei Ausstellern, A. Engleder und J. Padewet aus Carlsruhe gebracht.

Violoncello's von

Digitized by Google

J. Padewet aus Carlsruhe, nach der Form von Buillaume gearbeitet. Schöner, reiner, klingender Ton, im Basse etwas kräftiger, als das oben erwähnte Engleder'sche Cello.

Wilh. Knoop aus Meiningen hatte ein Instrument von Stainer'scher Bauart eingesandt. Der Ton schön, voll, in der Ferne etwas verlierend.

L. Engleder aus Bamberg. Cello mit Bogen zu 55 fl. Bauart deutsch, guter Ton, der auch in der Ferne anhält, und schöne Arbeit.

Kühlewein und Tetzner aus Markneukirchen. Violoncello mit Bogen und Kasten, zu 52 fl. 30 kr. Bauart sehr flach, nach Stradivario. Gutes Instrument, jedoch etwas unklarer Ton.

J. A. Baader und Comp.; Cello zu 25 fl. Gut gearbeitet, doch von etwas stumpfem Ton, der sich wohl mit der Zeit verbessern wird.

Neuner und Hornsteiner aus Mittenwald. Ein Cello zu 25 fl. Die Instrumente der beiden Verleger aus Mittenwald waren in Anbetracht des außerordentlich niederen Preises wirklich vortreffliche Instrumente, welche, da sie nach guten Meistern gearbeitet sind, mit der Zeit an Werth gewiß nur gewinnen werden.

Ferdinand Hell aus Wien hatte einen Contrabaß geliefert. Dimensionen etwas klein, Ecken abgerundet, nicht sehr stark hervortretend. Der Hals war zum Abschrauben eingerichtet, gleich dem, mit welchem der Contrabassist Kämpfe schon vor langer Zeit reiste. Die Stimmmaschine aus Neusilber. Preis sammt Bogen 300 fl. Der Ton war voll, gut, aber etwas stumpf.

Digitized by Google

Die altberühmten böhmischen Geigenfabriken, unter welchen die Orte Graßlitz und Klingenthal mit Vorzug genannt werden, haben die Münchener Ausstellung nicht beschickt; wir erfahren indeß von bester Hand, daß ihre Produkte höchst schätzbar genannt werden müssen.

Die Zahl der aufgeführten Meister — der ältern wie der neuern und gegenwärtigen — um ein Erklecklicheres oder dem wirklichen Bestand sich mehr Annäherndes zu vermehren, fühlen wir uns theils außer Stande, theils halten wir dies für keineswegs nöthig. Das Wesentliche an einem solchen Beginnen wäre überhaupt, wenn man darthun könnte, in wieweit jeder Meister sich an sein Muster gehalten, welche Abweichungen er sich erlaubt und welche vermeintliche Verbesserungen er beabsichtigt oder erreicht habe. Die Hand, welcher die Lösung dieser ungeheuren, fast nicht in den Bereich der Möglichkeit schlagenden Aufgabe gelänge, wäre eine mehr als glückliche zu nennen.

Mit dem Gesagten ist die Geschichte des Geigenbaues und seiner berühmtesten Meister nur den Hauptzügen nach dargelegt. Es ergibt sich hiebei unter Anderm das Resultat, daß der Geigenbau durch wenige geniale Männer, durch die Amati, Stradivario, durch Guarnerio und Stainer seine höchste Vollendung erreicht habe, und daß seit 150 Jahren, und trotz der Fortschritte, welche die Technik im Allgemeinen, und der Bau musikalischer Tonwerkzeuge besonders im Verlaufe dieser Zeit nahm, die Geige das einzige Instrument geblieben ist, bei welchem der Fortschritt der Fabrikation noch gegenwärtig darin besteht, daß sie trachtet, ihre Erzeugnisse immer mehr und mehr denjenigen an Werth

Digitized by Google

näher zu bringen, welche die erwähnten Meister in nur denkbarer Vollkommenheit geliefert haben. Daß an dem wundervollen Bau jener alten Instrumente nichts weiter zu verbessern sei, darin kamen alle Sachkundigen wohl längst überein. Ihr einziges Trachten war nur, durch irgend eine Veränderung in der Form und Struktur zu erzielen, was jene Meister unter dem Beistande von Jahrhunderten zuwege brachten. Aber auch hier scheiterten all' die tausend und tausend Versuche, wie sie sowohl von Gelehrten als Fachmännern angestellt wurden.

Schon die abweichenden Verhältnisse in den Dimensionen der einzelnen Theile sind aus dem Bestreben hervorgegangen, das Instrument zu verbessern; allein die wesentliche Form, sowie die Umrisse des Instrumentes wurden früher nicht angetastet. In den neuern Zeiten waren es, was die Umrisse betrifft, vorzüglich die Ecken, welche Anstoß gaben. Einige ließen sie weg und so erhielt die Geige wieder die elliptische Form, welche sie ursprünglich hatte. Die Vertheidiger der Ecken hatten die wunderlichsten Ideen von der Wirkung dieser Ecken. Sie glaubten, die Ecken mit ihren Klötzchen seien recht dazu gemacht, den Schall im Innern der Geige zu reflectiren, und so den Ton zu verstärken u. dgl. Auch eine kreis- oder tellerförmige Violine wurde vorgeschlagen, weil der Vorschlagende, der übrigens die Geige sonst wohl kannte, glaubte, die regelmäßige Figur des Kreises müßte auf den Ton eine viel größere Wirkung ausüben, als die gegenwärtige complicirte Form des Instrumentes gestatte.

Ganz besonderes Aufsehen erwarben sich in dieser Richtung die Untersuchungen des berühmten Akustikers

Digitized by Google

Savart in Paris. Er verwandelte die Geige gar in einen breiten Sarg, „zwei Bretter und vier Brettchen“; Decke und Boden waren eben, und zwei gerade Schlitze vertraten die Stelle der Schallöcher. Er hatte bei seiner Idee bloß zwei schwingende Brettchen im Auge, auf welche die Vibrationen durch einen vertikalen Stab, die Stimme, übertragen wurden. Savart pries sein Instrument sehr und hundert Andere nach ihm. Er gestand zwar selbst, daß sein Instrument den brillanten Ton der besseren Italiener nicht besitze, aber für den Ausdruck „sanfter Gefühle“, meinte er, da sei sie ganz geschaffen. Diese Geige hatte indeß wie jede andere Schachtel, die man mit Saiten bezieht, einen höchst schwachen, im eigentlichen Sinne also gar keinen, oder jedenfalls keinen Geigenton.

Später genügte auch Savart diese viereckige Geige durchaus nicht mehr, und er suchte das Geheimniß des Geigenbaues durch andere Experimente aufzuhellen. Anhaltspunkte hiezu glaubte er in den Schwingungszahlen der Decke und des Bodens und in dem in den Geigenkörper eingeschlossenen Luftvolumen aufgefunden zu haben. Durch die Liberalität des Pariser Geigenmachers Guillaume wurde er in den Stand gesetzt, eine größere Anzahl der besten Erzeugnisse Stradivario's und Guarnerio's, sowohl im Ganzen als in ihren Bestandtheilen, einer sorgfältigen akustischen Analyse zu unterwerfen. Durch ein Experiment, jenem ähnlich, welches man in der Physik zur Erzeugung der Klangfiguren anwendet, fand er, daß Decke und Boden von jenen Meisterinstrumenten um einen Ton differiren. Um sich von der Nothwendigkeit einer solchen Differenz auch indirect zu

Digitized by Google

überzeugen, wurde eine Geige gebaut, deren beide Decken von Fichtenholz und vollkommen im Einklange waren, wenn man jede für sich schwingen ließ. Der Ton dieses Instrumentes war schwach und mager. Hierauf nahm er statt des fichtenhölzernen Bodens einen von Ahorn, der auch mit der Decke im Einklange war; aber das Instrument war und blieb schlecht und die Töne sehr schwach. Wurden aber zwei Decken, welche isolirt nicht dieselbe Zahl von Schwingungen machen, mithin nicht denselben Ton geben, vereinigt, so gaben sie zusammen einen Ton. Dieselbe Erscheinung zeigte sich bei Versuchen mit einem rechtwinkelichten, geschlossenen Kasten.

Wenn man die Luft in einem solchen Kasten, der mit den F-Löchern der Bogeninstrumente ähnlichen Seitenöffnungen versehen ist, mittelst einer Windröhre, d. i. eines cylindrischen, vorn zur feinen Spalte breitgeschlagenen Metallrohres, anblies, bemerkte man, daß der Ton der Luftmasse genau demjenigen gleich ist, den das Instrument gibt, wenn man eine der Platten in Schwingungen setzt. Machte man eine der Platten dünner, so wurde der Ton der Luft verändert, so wie jener der Bretter, aber die beiden Töne, welche von der allein schwingenden Luft oder von den allein schwingenden Platten hervorgebracht wurden, waren immer noch dieselben. An Geigen zeigte sich dieselbe Erscheinung.

Mittelst der erwähnten Windröhre ließ Savart auch in mehreren Geigen von Stradivario die eingeschlossene Luft ertönen und fand, daß dieselbe immer c_2 gebe, welches 512 Schwingungen (in der Secunde) entspricht, oder das, den heutigen Stimmung entsprechende ces_2. Da im Anfange des 18. Jahrhunderts, zu der Zeit

Digitized by Google

als Stradivario seine besten Instrumente baute, die Stimmung um einen halben Ton tiefer stand als jetzt, so waren — wenn wir uns die Savart'sche Ausdrucksweise aneignen — alle Geigen dieses Meisters auf c_2 gestimmt.

Savart bezeichnet diesen seinen Fund als eine für die Wissenschaft und die Industrie gewonnene Thatsache. Ohne diese Bedingung lasse eine Geige viel zu wünschen übrig. Wenn die Luft ces_2 gebe, seien die tiefen Töne schlecht; gebe sie h_1 oder a_1, so sprächen die hohen Töne schlecht und die tiefen gleich den Bratschentönen an.

Um zu ermitteln, welche Einwirkung das Luftvolumen auf die Stärke des Tones ausübt, ersann Savart eine vierkantige Geige, deren Boden wie der Kolben in einer Luftpumpe verschiebbar war. Durch das Hinauf- und Herabschieben dieses beweglichen Bodens stellte sich heraus, daß der Ton bei einer gewissen Lage des Bodens, also auch nur bei einem bestimmten Luftvolumen, die größte Kraft und Reinheit habe.

Die Folgerungen, welche Savart aus allen diesen Beobachtungen zog, lassen sich in folgenden Sätzen zusammenfassen:

1. Der Ton der Decke und des Bodens muß bei guten Geigen um einen ganzen oder halben Ton (zwischen cis_2 und d_2 für die Decke, und zwischen d_2 und dis_2 für den Boden) variiren.

2. Decke und Boden, welche für sich allein nicht dieselbe Zahl von Schwingungen, mithin nicht den gleichen Ton geben, schwingen vereinigt im Einklange.

3. Auch die in einer Geige eingeschlossene Luft

Digitized by Google

schwingt mit Decke und Boden stets im Einklange und als ein System, dessen Theile alle in Wechselwirkung mit einander stehen.

4. Die Stärke der Töne hängt von der Luftmasse ab, welche die Violine einschließt und die zu den andern Elementen immer in einem gewissen Verhältnisse (der Ton c_2 deutet dies an) stehen muß, welches leicht zu bestimmen ist.

Für die Kunst des Violinbaues war jedoch mit diesen Resultaten so gut wie gar nichts gewonnen.

Decke und Boden werden, wenn sie, wie es sein soll, gleich dick und gleich sorgfältig gearbeitet sind, immer von selbst um einen Ton differiren, weil das Ahornholz steifer und dichter ist als das Fichtenholz. Wenn ferner Savart bemerkt, die in dem Geigencorpus eingeschlossene Luft müsse das c_4 geben, so wäre das vielleicht ganz sinnreich, wenn die Geige nur diesen Ton oder seine Aliquottheile zu geben hätte. Aber die Geige muß auch cis, dis, kurz alle Töne der ganzen chromatischen Scala mit gleicher, möglichster Schönheit geben, und da ist der Ton der beiden Bretter sowohl, als des Hohlkörpers der Geige von gar keinem Belange, ja eher hindernd als fördernd. Bei größeren Geigen, Violas und Violoncellos sind diese Verhältnisse gar nicht mehr möglich, und dennoch gibt es so gute Violas und Cellos als Violinen. Außerdem hat Zammiter die Zahlenverhältnisse, welche sich bei den Schwingungen der beiden Decken an Violinen Stradivario's und Guarnerio's zeigten, so wie jene, die bei der Untersuchung des Tones, der in Violinen der letzteren Meister eingeschlossenen Luft sich ergaben, auch bei sehr mangelhaften Violinen

Digitized by Google

fast genau wieder gefunden. Sie bieten sich bei den einmal angenommenen Dimensionen von selbst.

Durch die Beschaffenheit der Wölbung, sowie durch die Art und Weise wie die Stärke derselben vertheilt ist (welche Umstände doch auf den Ton einen so wesentlich bestimmenden Einfluß üben), können jene Zahlenverhältnisse nicht im Geringsten alterirt werden.

Obwohl Savart's neue Geige, die er von einem Violinisten mit einer von Stainer spielen ließ, mit dieser von gleich gutem Ton gewesen sein soll, so gesteht er doch in seiner letzten Arbeit selbst, daß einer Geige ohne gewölbte Decke alles Durchdringende (mordant) des Tones, das heißt offen gesprochen: alle Kraft, oder der ganze eigentliche, charakteristische Instrumentalton fehle.

Was speciell das Gesetz anbelangt, daß die Luft und die Decken genau dieselbe Zahl von Schwingungen geben und ein System bilden, dessen Theile alle in Wechselwirkung mit einander stehen, so bemerkt Savart selbst, man dürfe, um dieses Resultat zu erlangen, die Stärke der einen oder der andern Decke nicht zu sehr vermindern, denn wenn es sich treffe, daß das eine die doppelte Dicke des andern hätte, so würde es einen um eine Oktave verschiedenen Ton geben und der Kasten nicht mehr denselben Ton hervorbringen, wie die allein vibrirende Luft.

Wie kann aber ein Gesetz dem Instrumentenbauer als Anhaltspunkt genügen, welches ihm in Verhältnissen, in denen schon die leiseste Nüance auf die Klangfarbe des Instrumentes modifizirend einwirkt, einen so weiten Spielraum gestattet?

In der Hoffnung, weitere Behelfe für den Geigen-

Digitized by Google

bau aufzufinden, wurden von den Instrumentenmachern auch alle bekannten Holzarten versucht, wie z. B. Cedernholz zur Decke, Ebenholz, Sandelholz, Schlangenholz zu Boden und Zargen, selbst eine Geige aus Schildpatt hatte man gemacht. Alle diese wurden natürlich viel kostbarer als gewöhnliche Geigen, taugten aber als musikalische Instrumente alle nichts. Noch schlechter fielen Violinen von Silber, Kupfer und von Messing aus.

Diese Versuche, sowie alle Untersuchungen Savarts über die Einrichtung und den Zweck der einzelnen Bestandtheile der Violine, sowie die weitern Versuche, die von ihm und vor ihm schon von Chanot und Andern gemacht wurden, diesem Instrumente eine andere Gestalt, als die gewöhnliche, zu geben, haben Eines recht überzeugend herausgestellt, nemlich: daß das Geigenmodell, wie wir es aus der classischen Zeit der Italiener überkommen, in Bezug auf bequeme Handhabung, Wohlklang und Macht des Tones das Beste ist, das sich überhaupt auffinden läßt. Damit hat Savart dem Geigenbau, wenn auch indirect, einen größern Dienst geleistet, als durch alle seine positiven Regeln; denn damit ist zugleich auf das Unzweifelhafteste die Richtung vorgezeichnet, welche diese Kunst einzuschlagen hat, um Vollendetes zu liefern. Diese Richtung besteht, wie schon oben bemerkt wurde, in dem strengen Anschließen an die von den größen Cremoneser Geigenbauern hinterlassenen Muster.

Hätten die nachfolgenden Instrumentenmacher mehr Selbstverläugnung besessen und nicht, in dem Dünkel befangen, die Sache besser machen zu wollen und originell zu erscheinen, die gute Methode der Italiener ver-

Digitized by Google

lassen, es stünde heute gewiß besser um den Geigenbau, wie nicht minder um die Künstler und Dilettanten, welche nach vorzüglichen Instrumenten Verlangen tragen. Es wäre dann nicht eine so große Anzahl ausgezeichneter Instrumente auf so unverzeihliche, barbarische Weise verdorben worden,*) und es gäbe auch nicht eine Lücke von einem ganzen Jahrhundert, aus welchem so überaus spärlich wahrhaft gute Instrumente der Mit- und Nachwelt überliefert worden sind. Die guten Instrumente hätten sich in der Zwischenzeit bereits längst erprobt und vielleicht einzelne spätere Meister einen eben so ehrenvollen Ruf erlangt, wie mancher der bedeutenderen Cremoneser. Die Künstler wären der Nothwendigkeit enthoben geblieben, jahrelang nach einer ächten und wohlerhaltenen Stradivari oder Guarnerio zu fahnden und sie mit schwerem Gelde oder andern Opfern erkaufen zu müssen. Gewiß wären die italienischen Instrumente selbst im Preise, auf welchen die Seltenheit einen so großen Einfluß übt, nicht so hoch gestiegen. Wahrscheinlich würde aber auch die Instrumentenliebhaberei nicht den heutigen Grad erreicht haben, wo wir bei einzelnen reichen Privaten förmliche Museen an Prachtstücken und Seltenheiten antreffen.

*) Hier ist die vorzugsweise gegen Ende des vorigen und Anfang des gegenwärtigen Jahrhunderts eingerissene Manie gemeint, die alten in Brust und Boden stark gebauten Instrumente durch Ausschaben, das sogenannte „Ausschachteln", in den Decken dünner und dadurch vollkommener zu machen. Durch dieses Verfahren raubte man zahllosen Instrumenten recht eigentlich die Seele; der Ton verlor seinen Glanz, seine Fülle und Kraft und bekam einen dumpfen, hohlen und blökenden Klang.

Digitized by Google

Der Verfall des Geigenbaues manifestirte sich nach zwei Richtungen, die einander schnurstracks entgegengesetzt sind.

Die Einen wollten es besser machen, als die Cremoneser, und wichen von den guten Regeln dieser Schule ab. Stainer, das Vorbild der meisten deutschen Instrumentenmacher, gab selbst den Impuls dazu. Er baute den Kasten in der Brust und im Boden sehr hoch. Eine hohe Wölbung verträgt aber nicht bloß, sondern erfordert sogar eine geringere Stärke der Decke. Stainer sah dies recht gut ein und baute daher die Decke wie den Boden schwächer, als wir sie an den flach gewölbten Stradivarius antreffen. Er beging aber einen Fehler anderer Art, indem er die hohe Wölbung nicht allmählig genug gegen den Rand zu sich verlaufen ließ, wodurch längs desselben eine der vollen und gleichmäßigen Vibration nicht förderliche Vertiefung entstand. Daher kommt es wohl, daß der Ton seiner Instrumente nicht den Schmelz und die Rundung der italienischen besitzt, und sich mehr dem scharfen, spitzigen Charakter nähert, der den spätern deutschen Instrumenten vorwaltend eigen ist. Vielleicht war es aber gerade diese Tonfarbe, welche den Stainer'schen Erzeugnissen lange Zeit eine so große Beliebtheit verschaffte. Auffallender traten jedoch diese Mängel hervor, als man bald diese, bald jene Seite der Stainer'schen Bauart herausgriff, ohne Rücksicht, ob sie zum Ganzen paßte oder nicht. So hielt man die Vertiefung in den Decken längs des Randes, welche Vertiefung bei Stainer lediglich eine Folge der ausnehmend hohen Wölbung war, für etwas Wesentliches, vergrößerte sie zu einer förmlichen Hohlkehle, aus

Digitized by Google

welcher die Bruſt und der mittlere Theil des Bodens wulſtförmig, gleichſam ein zweites Corpus aus dem Corpus, hervorwuchs, ohne daß man gleichzeitig dieſen Nachtheil durch entſprechend höhere Wölbung etwas gemildert hätte; oder man baute die Decken, namentlich die Unterdecken bei flacher Wölbung ſo dünn oder noch dünner, als ſie es an den Stainer'ſchen Geigen bei hoher Wölbung ſind. Dieſer Fehler war unter den ältern deutſchen und böhmiſchen Geigenbauern ſehr verbreitet. Selbſt gute Meiſter, wie Stadelmann und Geiſſenhof in Wien und Leopold Widhalm in Nürnberg, ließen ſich denſelben zu Schulden kommen. Es muß deshalb bei ihren Inſtrumenten, ſo gut es geht, durch Ausfütterung des Bodens nachgeholfen werden. Am verderblichſten aber war die ſchwache Ausarbeitung der Decke; denn die Folge davon iſt, daß der Ton nach kurzer Zeit näſelnd, dumpf, hohl und das Inſtrument am früheſten gänzlich zu Grunde gerichtet wird.

Alles Herumtappen nach Verbeſſerung hatte nur Verſchlechterungen zur Folge. Die italieniſchen Inſtrumente ſtiegen im Preiſe, je mehr ſich die Fruchtloſigkeit dieſer Bemühungen zeigte, und je mehr gute Inſtrumente durch Pfuſcherhände verdorben wurden. Was Wunder alſo, daß man zu den muſtergiltigen Vorbildern zurückkehrte. Man ſtürzte ſich aber dabei in das entgegengeſetzte Extrem. Auf die ſo verbreitete Vorliebe für die Cremoneſer Inſtrumente ſpeculirend, ſuchte man nun ſeinen Vortheil in der ſklaviſchen Copirung derſelben. Anſtatt nach guten Meiſtern neue Inſtrumente zu liefern, wie es die Cremoneſer Meiſter zu ihrer Zeit thaten, war nun das Sinnen

Digitized by Google

und Trachten gewisser Instrumentenmacher einzig darauf gerichtet, ihren Erzeugnissen ein recht ehrwürdiges, altes Ansehen zu verleihen.

Nicht genug, daß der Violine in Form und Construction des Resonanzkörpers, in dem Schnitte und in der Lage der F-Löcher, in der Windung der Schnecke, der Farbe des Lackes, die täuschendste Aehnlichkeit mit alten Violinen gegeben wird, man sucht auch durch Auskratzen des Lackes durch Anstückelung der Schnecke an den Hals und künstlich angebrachte Defecte anderer Art das Aussehen hohen Alters und häufigen Gebrauches zu erzielen.

Oft ging und geht die Selbstverläugnung dieser Künstler so weit, daß sie Zettel mit der Firma alter, berühmter Meister ihren eigenen Erzeugnissen einklebten, wodurch — wenn auch der Verfertiger selbst so ehrlich ist, sie als Copie zu verkaufen — doch bei Verkäufen aus zweiter und dritter Hand die Gelegenheit zu wahrscheinlichem Betruge geboten wird. Diese Manier hat seit ungefähr dreißig Jahren in Paris Wurzel gefaßt und von dorther leider auch nach Deutschland ihren Weg gefunden.

So lange gutes, gesundes Holz angewendet und in den wesentlichen Erfordernissen des Baues die italienischen Vorbilder genau eingehalten werden, wird durch diese Fabrikationsweise wenigstens kein Verlust für die Kunst herbeigeführt; denn dem Musiker kann es am Ende gleichgiltig sein, ob er auf einem alt- oder neuaussehenden Instrumente spielt, wenn es nur gut ist. Der geschickte Instrumentenmacher aber schadet sich. Er kann nicht hoffen, sich einen Namen zu machen und seinen Absatz

Digitized by Google

mehr und mehr sich erweitern zu sehen, wenn er seine Erzeugnisse ohne seine Firma oder ohne andere specielle Kennzeichen in den Handel bringt. Auf den Nachruhm muß er ganz verzichten, und den Nachkommen, die das Geschäft fortführen, hinterläßt er keinen Namen, der ihnen schon im vorhinein als Empfehlungsbrief in der musikalischen Welt dienen würde.

Unbedingt verwerflich wird die Manier der Imitation, oder besser gesagt der Copirung, wenn sie von dem Streben begleitet ist, den Instrumenten gleich anfangs die Vorzüge geben zu wollen, welche erst die Frucht eines längeren, fleißigen (und guten) Spieles sein können, nämlich Weichheit und leichte Ansprache des Tones, wie sie sich an den bereits Jahrhunderte alten italienischen Instrumenten finden. Man sucht dies durch künstliche Präparirung des Holzes und durch schwächere Ausarbeitung der Oberdecke zu erzielen. Anfangs treten die Mängel weniger hervor und der Verfertiger erreicht seine Absicht, wenn er nur das Machwerk an den Mann bringt. Auf die Dauer bewähren sich jedoch solche Instrumente nicht, weil die Decken wegen der durch das künstliche Austrocknen oder Beizen des Holzes, oder durch zu dünne Ausarbeitung geschwächten Holzfasern die intensiven Schwingungen nicht aushalten.

Für die Richtigkeit dieser Behauptungen sprechen folgende Thatsachen:

1. Es werden jetzt schon von verschiedenen Seiten Klagen laut, daß Instrumente, an welchen das Holz künstlich präparirt, oder die Decke zu dünn ausgearbeitet

Digitized by Google

ist, an Güte des Tones nicht nur nicht gewinnen, sondern sogar auffallend verlieren.

2. Die Erfahrung bestätiget es, daß von zwei aus demselben Holze angefertigten Bogeninstrumenten dasjenige, welches bereits durch längere Zeit gespielt wurde, einen klareren und weicheren Ton gibt und leichter anspricht, als das andere, welches eben erst aus den Händen des Verfertigers hervorging. Beweis, daß es nicht die Austrocknung des Holzes allein ist, welcher man die Vorzüge des Tones zu verdanken hat, wenngleich der Instrumentenmacher bei der Wahl des Holzes auch vorzüglich darauf zu sehen hat. Vielmehr scheint es darauf anzukommen, daß die Fasern und alle Molecüle des Holzes der Decken durch das Spielen jene Lage und Beweglichkeit erhalten, welche sich für die Vibration am besten eignet.

3. Ist an keinem einzigen der alten italienischen Instrumente, die doch von den Imitatoren selbst als höchste Muster gepriesen werden, auch nur eine Spur zu entdecken, daß es auf eine künstliche Weise ausgetrocknet oder sonst präparirt worden wäre.

Hoffentlich wird diese Ausartung der Instrumentenfabrikation nicht mehr lange Bestand haben. Die mehr und mehr an den Tag tretenden Erfahrungen müssen endlich den Musikern und Dilettanten die Augen über den Werth solcher Machwerke öffnen, die — von der sorgsamen und oft minutiösen Arbeit ganz abgesehen — selbst die Vergeudung des schönen Holzes bedauern lassen, welches nicht selten auf sie verwendet wird.

Nach all dem Gesagten kann nun kein Zweifel mehr darüber obwalten, daß die Geigenbauer auf eben

Digitized by Google

demſelben Wege vorzugehen haben, wie die Cremoneſer Meiſter. Man hat lange geglaubt und glaubt es noch, das Geheimniß derſelben ſei verloren gegangen. Dieſes Geheimniß lüftet ſich indeß jedem ſachkundigen Inſtrumentenbauer von ſelbſt, ſobald er den Bau gut erhaltener Meiſterwerke mit Aufmerkſamkeit ſtudirt. Wählt er gutes, geſundes, trockenes Holz, und baut er das Inſtrument mit Rückſicht auf die Beſchaffenheit des Holzes und auch das Format in allen Theilen des Reſonanzkörpers genau nach einem guten Muſter, verſteht er überdieß dem Balken die angemeſſene Eintheilung, dem Stimmſtocke die nöthige Stärke und Höhe zu geben, ſo kann er ſicher ſein, ein vollkommenes Inſtrument zu Stande zu bringen. Es wird ſich gleich anfangs durch einen ſchönen, kräftigen, markigen Ton und durch gleichmäßige Anſprache in allen Lagen auszeichnen. Bei angemeſſener Behandlung werden mit den Jahren auch noch allenfallſige Rauhheiten verſchwinden und der Ton ſo klar und glänzend hervortreten und ſo leicht anſprechen, wie es an dem Original ſelbſt der Fall iſt.

Digitized by Google

Dritter Abschnitt.

Theorie des Geigenbaues.

Hauptbestandtheile der Geige: 1. Die Saiten. Saitenschwingung, Biegsamkeit, Gewicht, Spannung, Elasticität. Flageolettöne. Tartinische oder Combinationstöne. Bedingungen der Tonhöhe, Tonstärke und Tonfarbe. Darmsaitenfabrikation in Italien und Deutschland. Praktische Winke. 2. Der Resonanzkörper. Seine Bestimmung, den Ton der Saiten sowohl durch Vibration der Holzbestandtheile, als durch Luftresonanz zu verstärken. Molecularvibration der Resonanzdecken. Praktische Rathschläge für die beste Auswahl des Materials zu Decken, Boden und Zargen. Vertheilung der Holzmasse auf Decke und Boden. Die Regeln des Antonio Bagatella. 3. Balken, Stimme und Steg. Allmählige Vervollkommnung des Balkens und des Steges. Hals, Griffbrett, Sattel, Saitenhalter, Lack. Den Violinbogen. Seine allmählige Entwickelung bis zu seiner höchsten Vollendung durch Tourte. Schlußbemerkung.

Es ist theilweise in dem bisher Gesagten angedeutet, daß die Tüchtigkeit einer Geige vorzüglich von dem Bau des Corpus und seiner sämmtlichen Bestandtheile bedingt wird; anderseits ist jedem erfahrenen Spieler geläufig, daß das Hervortreten der Vorzüge dieses Instrumentes, von der Kunst des Spielers ganz abgesehen, viel durch die Wahl der Besaitung alterirt wird.

Decke, Boden, Zargen, Baßbalken, Stimme und

Digitized by Google

Besaitung sind, jedes für sich betrachtet, sehr verschiedene Dinge; verschieden in ihrer Bestimmung und noch mehr verschieden in den Graden der Anforderungen, welche sie an die Kunst des Erbauers oder Verfertigers stellen. Es wird heutzutage dem Violinisten nicht schwer, sich eine gute Besaitung zu verschaffen, unschwer ist es auch dem Instrumentenmacher, einer Geige die fehlende Stimme oder den Baßbalken und selbst einen neuen Boden wieder zu geben, oder Defecte der Zargen auszugleichen; schwer aber wird es ihm, oder selbst unmöglich, einer guten Geige die Decke in der Weise wieder zu ersetzen, daß sie keinen Verlust erleidet.

Wenn man daraus den Schluß ziehen wollte, als ob einer dieser Theile wichtiger wäre als der andere, oder daß sie nicht alle mit der gleichen Umsicht und Sorgfalt gearbeitet sein müßten, so wäre das ein Irrthum; denn auch ein einziger dieser Theile, gleichviel welcher es wäre, würde, wenn einmal untauglich zu seinem Zwecke, die gute Wirkung aller andern, wenn auch noch so vorzüglich hergestellten Theile aufheben.

Man kann also wohl sagen, die Anfertigung dieses oder jenes wesentlichen Bestandtheiles der Geige sei mühsamer, schwieriger und künstlicher als die eines andern; als Bedingungen zur Hervorbringung des guten Tones aber sind sie alle gleich wichtig, und darin eben liegt das Wunderbare in dem Organismus der Violine.

Die folgende Darstellung hat nun den Zweck, die Thätigkeit des Instrumentenmachers im Einzelnen zu beleuchten, und die Gesetze zu entwickeln, unter welchen sich ein harmonisches Zusammenwirken der genannten Theile gestaltet.

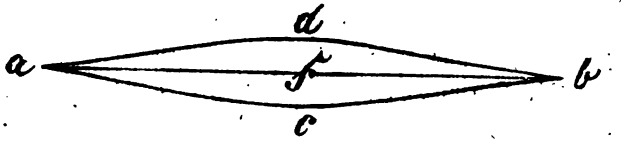
Digitized by Google

1) die Saiten.

Vitruv hat in seiner Architectur die Ausbreitung des Schalles in der Luft recht anschaulich mit folgenden Worten erläutert: „Der Ton ist ein fliegender Hauch, welcher die Luft erschüttert und sich dadurch unserm Ohre kundgibt. Dabei bewegt sich die Luft in zahlreichen concentrischen Kreisen, gleich den Wellen des Wassers, in welches ein Stein geworfen wird. Diese (Wellen) schreiten ja auch in unzähligen Kreisen von ihrem Mittelpunkt nach auswärts, bis sie an einer Begrenzung des Raumes oder sonst einem Hinderniß aufgehalten werden. Allein im Wasser gehen diese Kreise nur in der Breite und in wagrechter Richtung fort, während der Schall in der Luft auch in der Höhe und Tiefe allmählig immer weiter schreitet."

Wie mit den Wellen eines Wasserspiegels nicht das Wasser selbst weiter fließt, sondern nur ein Bewegungszustand der Theilchen sich fortpflanzt, so ist es auch in den Schallwellen, mögen sie nun in der Luft, im Wasser oder im Erdboden sich verbreiten. Wie ein Stoß durch eine Reihe elastischer Kugeln, so eilt die Schallwelle von Schichte zu Schichte, eine nach der andern erschütternd und sie dann in lautloser Stille zurücklassend.

Die Art und Weise, in welcher durch die Saite eine Lufterschütterung bewirkt und dadurch der Schall (Ton) erzeugt wird, läßt sich dem Auge am besten durch folgendes Bild versinnlichen:



Digitized by Google

Eine durch Spannung elastisch gemachte Saite a, f, b, wird durch eine Kraft aus ihrer geraden Lage in die gebogene a, c, b, gebracht. Sobald die Kraft, durch welche dies bewirkt wird, nachläßt, zieht sich die ausgedehnte Saite vermöge ihrer Elasticität wieder zusammen und sucht ihre vorige Lage einzunehmen. Ihre Geschwindigkeit nimmt dabei zu und ist am größten, wenn sie in der Lage a, f, b, angekommen ist. Darum kann sie in dieser Lage nicht plötzlich zur Ruhe kommen, sondern sie schwingt nun mit abnehmender Geschwindigkeit, bis sie in der Lage a, d, b, ankommt, wo ihre Geschwindigkeit gleich Null ist. Die Spannkraft setzt sie in dieser Lage abermals nach a, f, b, in Bewegung, sie schwingt wieder darüber hinaus, bis ihre Geschwindigkeit abermals gleich Null ist u. s. f. — Diese Bewegung aus der Lage a, c, b nach a, d, b und wieder zurück nach a, c, b, heißt eine Oscillation, Vibration oder Schwingung, und die Zeit, während welcher diese Bewegung gemacht wird, heißt Schwingungszeit.

Wenn man z. B. sagt, der Ton $\bar{c}$ habe 256 Schwingungen, so will dies sagen, daß eine Saite, wenn sie diesen Ton angibt, in einer Sekunde 256 solcher Oscillationen mache; denn bei Berechnung der Schwingungszahlen ist der Annahme gemäß die Sekunde als Zeiteinheit gesetzt.

An der Saite, dem hier gedachten Mittel zur Tonerzeugung, sind die Bedingungen zu untersuchen, nach welchen sich Tonhöhe (Verschiedenheit der Töne), Tonstärke und Klangfarbe erzeugen.

Die Tonhöhe hängt von der Länge, Dicke, Schwere und Spannung (Elasticität) der Saite ab.

Digitized by Google

Eine Saite tönt um so tiefer, je länger, dicker und schwerer sie ist, und je weniger Spannung sie hat; im Gegentheile aber wird sie um so höher klingen, je kürzer, dünner und leichter sie ist, und je mehr ihre Elasticität durch Spannung erhöht wird. — Oder kürzer gesagt: die Tonhöhe wird durch die Dimensionen und durch die Spannung der Saite bedingt.

Durch aufmerksames Beschauen der Streichinstrumente unserer Orchester, durch Beobachtung eines Spielers kann man über alle wesentlichen Momente der Saitenschwingungen Aufschluß erhalten. Die Viola, das Violoncello, der Contrabaß sind ähnlich bezogen, wie die Violine; allein die Saiten werden um so länger und schwerer, je tiefer die Tonlage des Instrumentes ist. Da es die Technik des Spielens nicht zuläßt, wie etwa weiland bei dem Trumscheit, die Saiten eines jeden einzelnen Instrumentes je nach ihrer Tonhöhe von verschiedener Länge zu wählen, so muß um so mehr ihr Gewicht nach der Tiefe hin zunehmen. Indessen kann man bei gegebener Länge die Dicke einer Saite nicht über ein gewisses Maß wachsen lassen, wenn nicht die Biegsamkeit verloren gehen soll, welche eine ihrer wesentlichsten Eigenthümlichkeiten ausmacht. Das Umspinnen mit Silberdraht, welches bei der tiefsten Saite der Violine und den beiden tiefsten der übrigen Streichinstrumente angewendet wird, erhöht das Gewicht bedeutend, ohne der Biegsamkeit in gleichem Grade Eintrag zu thun.

Wenn der Violinspieler eine Saite seines Instrumentes höher stimmen will, spannt er sie durch Drehung des Wirbels stärker an, und er läßt auf gleiche Weise

Digitized by Google

etwas an der Spannung nach, wenn der Ton zu hoch ist. Allein dieses Mittel, die Tonhöhe zu ändern, ist nur in engen Grenzen brauchbar. Wollte man z. B. eine Violine, welche in den Quinten g, d_1, a_1, e_2 gestimmt ist, mit vier ganz gleichen Saiten, etwa solchen wie man sie jetzt für e_2 braucht, beziehen, und nur durch Spannungsunterschiede die verschiedene Tonhöhe hervorbringen, so müßte für den Ton g die Spannung nahe 25 mal geringer sein als bei e_2. Mit mehr als 25 Pfund dürfte man aber eine e_2 Saite nicht spannen, da sie bei 29 Pfund Belastung schon reißt; so bliebe denn für die g-Saite keine größere Spannung als 1 Pfund übrig. Abgesehen davon, daß die Festigkeit und Dauer des Instrumentes unter dieser ungleichen Belastung der vier Saiten leiden müßte, würden die tiefsten, so äußerst schwach gespannten Saiten nur schlecht klingen.

Jede Saite verlangt ein mit ihrer Dicke wachsendes Maß von Spannung, um einen guten musikalischen Klang auszugeben, und aus der folgenden Uebersicht kann man entnehmen, daß keine Saite eines Streichinstrumentes mit weniger als $\frac{1}{8}$ des Gewichtes gespannt ist, bei welcher sie reißt; daß aber in den höhern Tönen die Spannung der Hälfte des Festigkeitsmaßes sich nähert und bei der e_2-Saite der Violine selbst darüber hinausgeht.

		Schwingungszahl.	Gewicht von 1 Par. Fuß.	Spannung.	Festigkeit.
Violine. Saitenlänge 12‴ 1‴.	e_2	659,3	153,5 Milligr.	8.965 Kilogr.	14,4 Kilogr.
	a_1	440,0	264,0 „	6,875 „	18,5 „
	d_1	293,6	546,0 „	6,327 „	29,3 „
	g	196,0	984,0 „	6,255 „	22,3 „

Digitized by Google

		Schwingungszahl.	Gewicht von 1 Par. Fuß.		Spannung.		Festigkeit.	
Viola. Saitenlänge 13‴ 9‴.	a_1	440,0	265,1	Milligr.	8,780	Kilogr.	18,5	Kilogr.
	d_1	293,6	546,0	„	8,268	„	29,3	„
	g	196,0	1045,3	„	6,995	„	22,3	„
	c	130,8	—	„	—	„	—	„
Violoncello. Saitenlänge 25″ 1‴.	a	220,0	512,4	„	14,330	„	—	„
	d	146,8	859,7	„	10,760	„	—	„
	G	98,0	1804,5	„	10,040	„	—	„
	C	65,4	—	„	—	„	—	„
Contrabaß. Saitenlänge 41‴.	G	98,0	3485,0	„	52,3	„	118,0	„
	D	73,4	6622,6	„	55,3	„	213,0	„
	A_1	55,0	—	„	—	„	—	„
	E_1	41,2	—	„	—	„	—	„

Die Länge der Saiten ist in Pariser Zollen und Linien, ihre Spannung auf dem richtig gestimmten Instrument, sowie ihre Tragkraft in Kilogrammen angegeben. (1 Kilogramm = 2 bayer. Pfund.)

Keiner der Einflüsse, welche die Tonhöhe einer schwingenden Saite bedingen, ist der Beobachtung leichter zugänglich, als derjenige der ungleichen Länge. Beim Spiele der Violine sieht man die linke Hand des Künstlers unabläßig thätig, durch Aufsetzen der Fingerspitzen die schwingenden Theile der Saite zu kürzen oder zu verlängern, je nachdem er ihr einen höhern oder tiefern Ton entlocken will.

Jede Aenderung im Gewichte einer Saite also, in ihrer Spannung oder ihrer Länge hat nothwendig eine Aenderung der Tonhöhe zur Folge. Dagegen kann man sicher sein, den nämlichen Ton wieder zu erhalten, wenn es gelingt, jene drei Umstände in aller Schärfe wieder herzustellen.

Digitized by Google

Erst im 17. Jahrhundert gelang es Mersenne, den Einfluß jedes einzelnen der erwähnten Umstände, der Länge, der Spannung und des Gewichtes, auf die Bewegung der Saite, auf die Zahl ihrer Schwingungen, zu bestimmen. Daß man die höhere Oktave des Grundtones einer gespannten Saite höre, wenn man die halbe Länge derselben schwingen lasse, die Quinte dieser Oktave, wenn man die Saite auf den dritten Theil ihrer anfänglichen Länge verkürze, wußten schon die Pythagoräer; aber der französische Physiker bewies, daß die Anzahl der Schwingungen in der Sekunde sich verdopple, wenn man die Länge auf die Hälfte, verdreifache, wenn man sie auf ein Drittheil vermindere, oder allgemein: daß die Zahl der Schwingungen in gleichem Verhältniß größer werde, als man die Länge vermindere.

Nicht ganz so einfach ist das Verhältniß zwischen der Schwingungszahl der Saite und der Belastung, welche sie zwischen zwei unverrückbaren Punkten ausgespannt erhält. Um die Saite bei unveränderter Länge zu Schwingungen von der doppelten Schnelligkeit zu veranlassen, genügt es nicht, die Spannung zu verdoppeln, sondern sie muß viermal größer werden. Damit die Saite von dem Grundton zu der Quinte der Oktave übergehe, also ihre Schwingungszahl (in einer Sekunde) verdreifache, muß die Spannung auf das Neunfache vermehrt werden; oder im Allgemeinen müssen die Spannungen wachsen im Verhältniß der Quadrate der Schwingungszahlen.

Gerade das umgekehrte Gesetz ergab sich, als Mersenne die Schwingungszahlen verschiedener Saiten bei

Digitized by Google

gleicher Länge und Spannung mit deren Gewichten verglich. Die Gewichte gleich langer Stücke müssen in gleichem Verhältniß geringer werden, wie die Quadrate der Schwingungszahlen wachsen. Bei dem d und G des Violoncell's z. B. sind die Längen gleich und auch die Spannungen nur wenig verschieden; die Schwingungszahlen verhalten sich wie 3 : 2, ihre Quadrate also wie 9 : 4, und in der That stehen die Gewichte von 1 Par. Fuß dieser Saiten nahe im Verhältniß von 4 : 9; daß die d-Saite etwas schwerer ist, als das genaue Einhalten dieses Verhältnisses erfordern würde, macht für dieselbe ein kleines Uebergewicht der Spannung nöthig. Aehnliche Betrachtungen gelten für das D und G des Contrabasses, deren Schwingungszahlen sich nahe wie 3 : 4 verhalten.

Die Streichinstrumente besitzen außer den Tönen, welche die frei schwingenden oder die auf dem Griffbrette verkürzten Saiten geben, noch ein höheres Register in den sogenannten Flageolett-Tönen. Der Künstler, welcher auf der e- Saite z. B. die zweite Oberoktave der leeren Saite, nemlich e_4 angeben will, berührt diese Saite in $^1/_4$ ihrer Länge, vom Stege aus gerechnet, mit dem Finger, ohne sie zugleich auf das Griffbrett aufzudrücken und gibt in $^1/_8$ der Länge, vom Steg aus genommen, einen raschen und doch zarten Strich mit dem Bogen. Die Saite theilt sich dann in vier gleiche, schwingende Abtheilungen. Um die Duodecime h_3 zu spielen, ist es nöthig, die Saite in $^1/_3$ ihrer Länge zu berühren und in $^1/_6$ vom Stege aus anzustreichen. Sie theilt sich dabei in drei gleiche schwingende Stücke. Eine Berührung in $^1/_5$ würde eine Abtheilung in fünf gleiche

Digitized by Google

Theile hervorrufen und die Terz der zweiten Oberoktave, also gis_4, geben. Auf diese Weise behandelt, geben die 4 Saiten der Violine die folgenden Flageolett-Töne:

	Grundton	Obertöne		
Abtheil.:	1	2	3	4
	g	g_1	d^2	g_2
	d_1	d_2	a_2	d_3
	a_1	a_2	e_3	a_3
	e_1	e_2	h_3	e_4

Noch andere Flageolett-Töne lassen sich durch Doppelgriffe bilden, indem ein festaufgesetzter Finger die Saite erst verkürzt und ein zweiter durch Berührung in $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$ und $\frac{1}{5}$ des übrig bleibenden Stückes die beschriebenen Abtheilungsarten hervorruft. *)

An diesem Orte haben wir auch die sogenannten Combinationstöne zu erwähnen. Man schreibt ihre Entdeckung, obgleich sie lange vorher schon von deutschen Musikschriftstellern besprochen werden, Tartini zu und nennt sie deßhalb auch tartinische Töne.

---

*) Die ausgedehnteste Anwendung der Flageolett-Töne finden wir bei Paganini. Die gute Schule verschmäht es jedoch, ihm hierin nachzuahmen. Spohr spricht sich so darüber aus: „Wäre das Flageolet auch selbst ein Gewinn für die Kunst und eine Bereicherung des Violinspieles, die der gute Geschmack billigen könnte, so würde es durch Aufopferung eines großen vollen Tones doch zu theuer erkauft werden, denn mit diesem ist es unvereinbar, weil die künstlichen Flageolett-Töne nur bei ganz schwachem Bezuge ansprechen und auf diesem ein großer Ton unmöglich ist." Spohr gestattet nur die Octave, die Quinte der Octave und die Doppeloctave, und räth, dieselben des bessern Klanges wegen an der Stelle der ebenso klingenden natürlichen Töne zu greifen.

Digitized by Google

Es wird so ziemlich jedem Violinspieler geläufig sein, daß bei rein und kräftig gespielten Doppelgriffen sich ein dritter Ton von selbst, und dem Ohre sehr vernehmbar, hören lasse, ein Ton, welcher von dem Spieler nicht beabsichtigt, folglich auch nicht gegriffen wird, ja, der mitunter nicht einmal in dem Umfange des Instrumentes liegt. — Dieselbe Erscheinung erzeugt sich auch bei dem harmonischen Zusamenklingen von zwei Metallstäben, Flöten, Orgelpfeifen u. s. w., und bekanntlich hat das Genie des Abtes Vogler daraus für die Orgel einen nicht unbedeutenden praktischen Nutzen zu schöpfen gewußt.

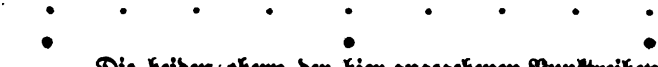
Die Entstehung der Combinationstöne erklärt sich auf folgende Art:

Wenn der Unterschied der Schwingungszahlen zweier Töne so groß geworden ist, daß sie in ein einfaches harmonisches Verhältniß treten, so wiederholen sich die Coincidenzen der Schwingungen in den beiden parallel mit einander fortgehenden Wellenzügen so häufig, daß das Ohr nicht mehr die einzelnen Tonverstärkungen getrennt als Schwebungen unterscheidet, sondern diese in gleichen Zeiträumen wiederkehrenden Eindücke sich zu einem dritten tiefern Ton, dem sogenannten Combinationstone, verbinden.

Bei Tönen von 400 und 500 Schwingungen, welche im Intervall der großen Terz stehen, fallen nach jeder vierten Schwingung des ersten und nach jeder fünften Schwingung des zweiten Tones die Bewegungen zusammen und verstärken sich, und dieses geschieht während einer Sekunde 100 mal. Dies hat zur Folge, daß außer den beiden genannten Tönen noch ein dritter

Digitized by Google

von 100 Schwingungen (also 2 Octaven unter dem tiefern jener beiden) vernommen wird.



Die beiden obern der hier angegebenen Punktreihen versinnlichen die Folge der Schwingungen von Grundton und Terz; die Punkte der dritten Reihe entsprechen dem Zusammentreffen der Schwingungsbewegung in beiden Wellensystemen, welche über den Punktreihen, sowohl einzeln als auch in ihrer Resultante, verzeichnet sind. Man bemerkt, daß auf 5 Schwingungen des höhern Tones Eine Ab- und Zunahme der Intensität stattfindet. — Nach demselben Gesetze ergeben sich bei allen andern Intervallen die entsprechenden Combinationstöne.

Die Tonstärke hängt allein von der Größe der Schwingungen ab. Je größer die Kraft ist, welche die Saite aus ihrer Ruhelage a, f, b, in Schwingung versetzt, desto größer wird die Schwingungsweite c, d, sein, und je größer diese ist, um so stärker wird die Saite erklingen. Durch das Anwachsen oder Abnehmen der Schwingungsweite wird zwar ein Anschwellen oder Abnehmen der Tonstärke, aber keineswegs eine Aenderung der Schwingungszahl, also keine Aenderung der Tonhöhe erzeugt.

Es ist für die Instrumentalmusik von keiner geringen Bedeutung, daß die Bedingungen der Tonstärke von denjenigen der Tonhöhe geschieden sind durch die Natur der elastischen Kraft, welche großen und kleinen Schwingungen (ein und desselben Tones) die gleiche Dauer sichert. Jedes crescendo oder decrescendo würde sonst von einer Aenderung der Tonhöhe begleitet

Digitized by Google

sein, welche ja mit der Schwingungsdauer aufs Engste verknüpft ist.

Zur Hervorbringung starker Schwingungen eignet sich überhaupt die Saite um so mehr, je mehr die ihr innewohnende elastische Kraft durch Spannung erhöht wird. Ganz besonders aber zeichnen sich die bei den Streichinstrumenten verwendeten Darmsaiten durch eine sehr weite Elasticitätsgränze aus. Während Metallfäden meist schon reißen, ehe sie sich um ½ Procent ihrer Länge gedehnt haben, vertragen jene eine Dehnung bis zu 5, ja bis 12 Procent, und nehmen dann, wenn die Spannung wegfällt, ihre anfängliche Lage wieder an.

Eine zu schwache oder zu starke Besaitung der Violine bringt dem Ton derselben gleichmäßigen Nachtheil. Jene verlangt einen zu geringen, diese einen zu großen Anspannungsgrad der Saiten; deßhalb setzt jene der Kraft des Bogens einen zu geringen, diese einen zu kräftigen elastischen Widerstand entgegen, weßhalb auch die Nachtheile einer schachen Besaitung sich bei starkem, kräftigem Spiele, und jene einer zu starken Besaitung beim Pianospiele bemerkbar machen. Das Gefühl des geübten Spielers erkennt schon beim bloßen Niederdrücken der Saite auf das Griffbrett, und ohne Versuche mit dem Bogen, ob der Saite gerade jene Spannkraft gegeben sei, welche die Hervorbringung aller Nüancen der Tonstärke gestattet.

Sowie nun die Zahl der Wellenschläge in der Zeiteinheit die Höhe und die Größe der Welle die Stärke des Tones bestimmt, so hängt der Toncharakter, die Klangfarbe von der Form der Welle oder von der Art ab, wie die Verdichtung abnimmt und in Verdün-

Digitized by Google

nung übergeht, ob allmälig, wie in der schönen Welle eines ruhigen Wasserspiegels, oder in zähem Absturz, wie in einer brandenden Woge, ob ebenmäßig oder in unregelmäßig wechselnder Weise. Je regelmäßiger die Tonwelle, desto reiner und schöner der Ton; je mehr Unregelmäßigkeiten bei jener hinzutreten, desto eher zeigt sich am Tone das, was sich im Zischen der Flöte, im Kratzen oder Schnarren der Streichinstrumente, im Schmettern der Trompete dem Ohre bemerkbar macht.

Die Güte des Tones hängt aber nicht allein von dessen Stärke ab, sondern von seiner Tiefe. Es ist hier ebenso wie bei der Singstimme. Der Charakter mancher Tonstücke fordert einen tiefern, ernsthafteren Ton. In großen Localen gilt freilich vor Allem die Stärke des Tones.

Stärke und Klangfarbe des Tones werden aber nicht wie die Tonhöhe allein von der Beschaffenheit der Saite, sondern von der Mitwirkung des Resonanzkörpers (der Violine) bedingt. Wenn aber der Resonanzkörper in constructiver und anderer Hinsicht auch die besten Eigenschaften in sich vereint, so wird eine mangelhafte Besaitung diese Vorzüge dennoch nicht zur Geltung kommen lassen, und so umgekehrt.

Vor allem ist nebst passender Stärke und elastischer Widerstandsfähigkeit vollkommene Gleichheit der Saite nöthig, um durch sie einen reinen und schönen Ton erzielen zu können. Es mag deshalb von Interesse sein, das sorgsame Verfahren, welches bei Anfertigung der Violinsaiten beobachtet wird, näher kennen zu lernen.

In der Fabrikation der Violinsaiten stehen die Italiener obenan, weßhalb wir das von denselben

Digitized by Google

beobachtete und von De la Lande beschriebene Verfahren hier mittheilen.

Unter den Darmsaiten für Violinen sind es die höchsten, die sogenannten Quinten, welche am schwierigsten zu verfertigen sind, und die besten, für Virtuosen allein brauchbaren kommen nur aus Italien. Alle Versuche, in nördlichen Ländern Quinten von der Güte, Zartheit und Gleichförmigkeit guter italienischer zu verfertigen, sind bisher fruchtlos geblieben und werden es wohl auch bleiben; denn es mangelt an dem allein tauglichen und darum unentbehrlichen Material — den geeigneten Därmen.

Es ist eine theoretisch wohl begründete Erfahrung, daß überhaupt die Membranen von magern Thieren viel zäher sind als die von fetten. Es versteht sich jedoch dabei, daß das Thier gut und kräftig genährt, in Bezug auf seine Lebensweise dem Naturzustande so nahe als möglich stehen müsse; denn Magerkeit durch Aushungern oder schlechte Nahrung erzeugt, liefert ebenfalls so schlechte und noch schlechtere Membranen als die, welche von fetten, überfütterten Thieren herkommen.

Die Neapolitaner verarbeiten zu Quinten nur Därme von Lämmern, welche zwischen 7—8 Monaten stehen; über ein Jahr dürfen sie in keinem Falle alt sein. Därme von so jungen Lämmern wären natürlich in keinem Theile von Deutschland in hinreichender Menge aufzutreiben, da bei uns Lämmer in diesem Alter höchst selten geschlachtet werden.

In Frankreich und Deutschland nimmt man Hammels- und Kalbsdärme, welche alle viel zu dick sind,

Digitized by Google

als daß sie gute Quinten geben könnten. Der Gründer der neapolitanischen Saitenfabrikation Angelo Angelucci hatte über 100 Leute in seinem Dienste, vier allein in Neapel, welche täglich in der Stadt bei allen Capretari, welche Lämmer und Ziegen schlachten, einsprachen und ihnen die Eingeweide von jedem Stücke für einen Groschen abkauften. Es ist nothwendig, daß diese Därme rasch gereinigt werden, sonst nehmen sie eine dunkle Farbe an.

Während dieser Operation geht viel verloren, weil die Gedärme in diesem Zustande leicht zerreißen. Man theilt diese Eingeweide in neun Sorten von verschiedener Güte und Stärke, und wählt sich für die besten Saiten überhaupt nur die feinsten, schmalsten Stücke. Die dicken, starken Enden der oft 50 Fuß langen Eingeweide werden stets abgeschnitten

Die Hauptaufgabe ist nun, die Eingeweide von allen fremdartigen Bestandtheilen, den Schleimhäuten und andern Anhängseln zu befreien. Dieß kann nur durch eine Art eingeleiteter Fäulniß oder Maceration geschehen, weßhalb eine etwas gleichförmige höhere Temperatur vonnöthen ist. In Italien ist die Zeit von Ostern bis Oktober die günstigste zur Saitenfabrikation. Da die Verarbeitung der Därme zu Saiten, wie eben angedeutet wurde, durch eine Art Gährung geschieht, so ist ein bestimmter, gleichförmiger Grad der Temperatur von höherer Wichtigkeit, als man bisher glaubte, und selbst in Italien mißlingt die Operation bei häufigerem Wechsel der Temperatur.

Man vereinigt die Därme von einerlei Sorte mit ihren schmalen Enden und legt sie vierundzwanzig

Digitized by Google

Stunden in frisches Wasser, das öfters erneuert werden muß.

Auf einem etwas geneigten Brett zieht man die macerirten Eingeweide unter dem gerundeten Rücken eines Messers vom dünnen Ende nach dem breiten, wodurch sich die Oberhaut in langen Streifen ablöst, aller Schleim aus dem Innern entfernt wird und der Darm in ein durchsichtiges Häutchen verwandelt wird.

Diese Operation bildet nur die Vorarbeit zur eigentlichen Präparation des sogenannten Saitlings.

Diese eigentliche Präparation geschieht durch ein Beizmittel (in den italiemischen Fabriken aqua forte genannt), welches in verschiedenen Ländern verschieden ist und verschieden sein muß. In Italien bedient man sich hiezu der mit Wasser verdünnten Weinhefe.

Nach De la Lande's Angabe schmeckt diese Lösung schwach alkalisch. Da die Hefe im frischen Zustande sauer reagirt und erst nach eingetretener Zersetzung alkalisch, so muß vor dem Maceriren der Gedärme die Zersetzung der Hefe eingeleitet werden. Dieses letzte Beizen dauert in Italien 8 Tage. Man beginnt mit der allerschwächsten Lauge und steigt so immer mit stärkerer Lauge. Gerade in diesem Beizmittel und der verschiedenen Stärke, in welcher es angewendet wird, liegt das Geheimniß der italienischen Saitenfabrikation. Die schwächste Lauge besteht nach De la Lande's Angabe aus 200 Maß Wasser und 4 Pfund Hefe, die stärkste aus 20 Pfund Weinhefe und 200 Maß Wasser.

Man nimmt immer nur zehn Stücke der Saitlinge und legt sie in die schwächste, Lauge die man des Tages viermal wechselt, während man die Gedärme aus dem

Digitized by Google

Gefäße nimmt, fleißig durch einander rüttelt und dieselben eine Stunde an der freien Luft hängen läßt. Mit jedem Tage wird die Lauge verstärkt angewendet, bis man am achten Tage die stärkste oben beschriebene Lauge gebraucht. Während dieser Operation werden die Saitlinge immer reiner und klarer, quellen immer mehr und mehr auf, und schwimmen endlich auf dem Wasser. Dieß ist der Zeitpunkt, in welchem sie ohne Zaudern gesponnen werden müssen, nachdem sie zuvor in frischem Wasser von aller Lauge befreit worden sind.

Englische, französische und deutsche Fabrikanten nehmen statt der Weinhefe Pottaschenlösung aus 30 Pfund Wasser und 16 Loth Pottasche, die im Nothfall mit etwas Alaun geklärt wird. So oft man diese Lauge erneuert, werden die Därme stets über einen messingenen Schneiderfingerhut bei aufgelegtem Zeigfinger gezogen und tüchtig ausgestreift. Die Operation des Beizens geht auf diese Art zwar schneller, ob sie aber denselben Effect hat wie die italienische, das ist eine andere Frage.

Zum Drehen bedient man sich eines gewöhnlichen Seilerrades von drei Fuß Durchmesser. Man muß während des Drehens großes Augenmerk auf die Saite haben, und stets mit den Fingern über die Saite hin- und herfahren, um allenfallsige Unebenheiten auszugleichen und die Saite vollkommen cylindrisch zu erhalten.

Zu den höchsten Mandolinsaiten nimmt man 2 Saitlinge, zu den Violinquinten 3 auch 4, zu a etwa 4, zu d 6—7—9. Zu Violoncell-Saiten, z. B. zum D, 24 und zu Contrabaßsaiten 120. Je dünner die Saite ist, desto stärker muß sie gedreht werden. Wie die

Digitized by Google

Beize, so gibt man den Grad der Drehung, welche die Saite erhalten soll, nur successive auf zwei-, drei-, ja viermal.

Um die Saiten nach jeder Drehung und überhaupt in dem Zustande der Drehung fest zu halten, während sie noch naß sind, werden sie auf einen Holzrahmen gezogen, der 5 Fuß lang und 2 Fuß breit ist. Auf der schmalen Seite ist er mit hölzernen Pflöckchen bespickt. Man befestigt eine Saite an dem ersten Pflöckchen oder Häckchen des Rahmens und zieht sie dann über die übrigen Pflöckchen mäßig gespannt hin und her, so weit sie eben reichen will.

Haben die Saiten die erste gelinde Drehung erhalten, so nimmt man sie an dem einen Ende wieder von der Spindel (das andere bleibt stets am ersten Pflocke des Rahmens hangen) spannt sie wieder auf den Rahmen und bringt sie nun in die Schwefelkammer, welche gewöhnlich 12 Fuß i'ns Gevierte hat. Sie wird mäßig geheizt, daß die Saiten in 24 Stunden etwas, aber ja nicht ganz trocken sind.

Sind die Saiten halb trocken, was nach ungefähr 12—14 Stunden der Fall ist, so zündet man in der Kammer in einer Schale 2½ Pfund Schwefel an, der ungefähr 6 Stunden brennt. Nach etwa 24 Stunden nimmt man die nun weiße Saite aus der Kammer, hängt sie wieder an die Spindel des Seilerrades und gibt ihr eine weitere oder die letzte Drehung. Hierauf glättet man sie, indem man Schnüre von Pferdhaaren um die Saite wickelt und damit andrückend an der Saite auf- und abfährt. Bei starken Saiten wiederholt man die Schwefelung, Drehung, Glättung noch

Digitized by Google

ein- bis zweimal, und läßt sie dann zuletzt in freier Luft trocknen, was bei schönem warmem Wetter in 5 Stunden der Fall sein wird. Dann dürfen sie sich, vom Rahmen losgemacht, nicht mehr zusammenziehen und die Saite, 4 oder 5 Zoll von ihrem fernen Ende gehalten, darf sich durch ihr eigenes Gewicht nicht mehr biegen.

Nun werden diese fertigen Saiten mit feinem Olivenöl leicht bestrichen, in Stücke von 6—8 Fuß geschnitten und über einen hölzernen Cylinder gewunden, in welcher Form sie bekanntlich verschickt werden.

Es ist hier zu bemerken, daß man von dem Bestreichen der Saiten mit Oel jetzt größtentheils abgekommen ist. Gewiß ist, daß die Saite erst dann wieder normal klingt, wenn das Oel entfernt ist. Auch das Schwefeln ist von zweifelhaftem Werthe; es macht zwar die Saite hell und weiß, aber in der Folge der Zeit ist es schädlich. Priali in Padua schwefelt gar nicht, und dennoch sind seine Saiten beim Aufziehen klar und hell.

Im Jahre 1780 kostete ein Mazzo (aus 30 Saiten, jede drei Ellen lang und aus drei Sorten bestehend) in Neapel fünf Carolini, also nicht einmal einen Gulden. Herr Dr. H. kaufte im Jahre 1838 in Neapel bei Avalone den Mazzo dreizügiger Saiten zu 90, vierzügige zu 120 grani (schwere Kreuzer).

Eine gute Saite muß einen vollkommenen, homogenen Cylinder bilden ohne Wülste oder Knoten. Sie muß durchscheinend sein, darf während des Aufziehens Farbe und Durchsichtigkeit nicht verlieren und muß, wenn sie bis nahe zum Zerreißen gespannt wird, sich

Digitized by Google

stets wieder bis zu ihrer ersten Länge zusammenziehen. Eine gute Saite bis zum Zerreißen gespannt, reißt plötzlich, ohne durch Nachgeben zu warnen, wie sich dieß bei Stahlsaiten findet.

Die Fabrikation von Saiten, welche die italienischen ersetzen, hat schon einigemal die Aufmerksamkeit der Regierung erregt. Für das Jahr 1822 wurde von der Société d' encouragement in Paris ein Preis von 1500 Francs ausgesetzt für Vervollkommnung der Kunst, Därme zu bearbeiten, nicht allein solche, die zur Aufbewahrung von Nahrungsmitteln dienen, sondern solche die zu musikalischen Instrumenten gebraucht werden. Allein die Aufgabe wurde nur zur Hälfte gelöst; deshalb ward neuerdings ein Preis von 2000 Francs ausgesetzt; jedoch auch dieser wurde nicht gewonnen, und man kann auch jetzt noch weder in Frankreich noch in England und Deutschland Quinten machen, welche den besten italienischen gleichkommen. Wir sagen den besten; denn auch von den theuern ächt italienischen Saiten ist ungefähr nur die Hälfte so ausgezeichnet, und Baillot gibt ausdrücklich an, daß er unter 30 Quinten aus der Fabrik des Guida in Neapel nur etwa die Hälfte gut zum Concertspiele fand.

Die besten Quinten macht Priali (detto Romanin) in Padua; im Uebrigen befinden sich vorzügliche italienische Saitenfabriken in Neapel, Rom und Mailand.

In dem Bericht der Beurtheilungscommission bei der allgemeinen deutschen Industrie-Ausstellung zu München 1854 sind 10 Firmen verzeichnet, welche Darmsaiten ausstellten. Unter diesen fanden sich die Qinten italienischer Fabrikation von:

Digitized by Google

G. Pirazzi und Söhne aus Offenbach durchaus als die besten und zu denselben Preisen wie man sie z. B. in München erhält. Die Firma erhielt deßhalb die Ehrenmünze; denn die Commission hielt es für ein großes Verdienst, wenn dem Publikum ein Produkt, das im Inlande nicht erzeugt werden kann, aus dem Auslande für mäßigen Preis in stets verläßiger Qualität geliefert wird. Alle andern ausgestellten Fabrikate erreichten, was die Quinten anlangt, die Pirazzi'schen weder an Klang, noch an Dimension und Reinheit.

An Pirazzi reihte sich M. Reß aus München. Er hatte Violin-, Cello-, Contrabaß- und Guitarrensaiten von eigener Fabrikation geliefert. Von auszezeichneter Qualität waren vorzüglich die a und d und die Violoncellosaiten.

Kühlewein und Tetzner aus Markneukirchen hatten Geigensaiten von guter Qualität ausgestellt.

J. A. Buchinger aus Gunzenhausen sandte ein Sortiment von Violin-, Guitarren- und Violincellosaiten ein. Diese Firma betreibt die Darmsaiten-Fabrikation in Bayern im größten Maßstabe; sie unterhält einen nicht unbedeutenden Verkehr mit dem Auslande und zeichnet sich durch stets große Gleichförmigkeit in ihrer Production aus. Die Quinten erreichten die guten italienischen nicht, die übrigen Saiten waren von vortrefflicher Qualität.

C. W. Weiß aus Gunzenhausen lieferte ebenfalls recht gutes Fabrikat.

Jakob Beyer aus Gefrees. Seine Quinten, sogenannte Rothschwänze, waren von äußerst niedrigen

Digitized by Google

Preisen, das Stück zu 4 kr.; fanden sich aber für diesen Preis recht gut.

Jos. Endres aus Bamberg. Violin-, Harfen- und Guitarrensaiten von guter, preiswürdiger Art.

Neuner und Hornsteiner aus Mittenwald. Saiten von guter Qualität. Diese Firma versieht einen großen Theil der bayerischen Geigenmacher mit ihren italienischen Saiten.

L. Perzolli von Roveredo hatte 11 Sorten von Violinsaiten ausgestellt. Die Quinten, wenn auch gut, waren nichts weniger als ausgezeichnet, die übrigen Saiten von vortrefflicher Qualität.

Fr. A. Ravizza in München hatte Violin-e, a und d nach italienischer Art, von J. Bagatello verfertigt, ausgestellt, die übrigens gut waren, was jedoch die Quinten betrifft, kaum etwas von den besten neapolitanischen Saiten an sich trugen.

Was nun die Saitenfabrikation in Deutschland überhaupt anbelangt, so ist es gewiß, daß wir bei gehörigem Fleiße die a, d und g-Saiten der Violine eben so gut anfertigen können, als die Italiener. Die Quinten werden wir wohl fortfährend, wenigstens für Virtuosen, aus Italien beziehen müssen, so lange wir uns nicht der Därme von jungen und nicht fetten Thieren bedienen, und auf die Temperatur während der Maceration eben so sorgfältig achten, wie die Italiener.

Sehr zu beachten sind von jedem Violinspieler die Winke, welche Spohr für die Wahl einer Violinbesaitung gibt. Wir theilen dieselben in Nachfolgendem mit.

„Die Violine wird mit Darmsaiten bezogen, deren tiefste mit versilbertem Kupferdrath übersponnen ist.

Digitized by Google

„Die Saiten mit ächtem Silberdrath sind den andern vorzuziehen, weil sie einen hellern Klang*) haben, nicht wie jene Grünspahn ansetzen und nicht durch längern Gebrauch roth und unscheinbar werden.

„Die Güte einer übersponnenen Saite beruht auf Folgendem: 1) daß dazu eine Saite, die glatt, ohne Knoten und rein im Ton ist, ausgewählt; 2) daß sie vor dem Ueberspinnen gehörig ausgedehnt und 3) recht gleichmäßig und weder zu fest noch zu lose besponnen werde. Ist eine Saite zu fest besponnen, so spricht sie schwer an und bleibt rauh im Ton, auch wenn sie lange gespielt wird; ist sie aber zu locker besponnen, so wird sie beim Eintrocknen der Darmsaite dann drathlos und gibt dann einen singenden Beiton.

„Da zu den zum Verkauf bestimmten übersponnenen Saiten gewöhnlich die schlechtesten Darmsaiten ohne alle Auswahl genommen werden, und diese aber in der Regel wenig taugen, so wird man wohl thun, selbst einige reine Züge unter seinen Saiten nach der weiter unten mitgetheilten Methode auszusuchen und unter seiner Aufsicht überspinnen zu lassen. Um ihnen die vor dem Bespinnen nöthige Ausdehnung zu geben, ziehe man sie neben einander auf eine nicht im Gebrauche befindliche Violine, stimme sie in das zweigestrichene c und erhalte sie einige Tage in dieser Stimmung.

„Die Stärke der vier Saiten, wie sie das zu besaitende Instrument verlangt, sowie das Verhältniß ihrer Stärke untereinander, kann nur durch Versuche aufgefunden werden."

*) Was den helleren Klang solcher Saiten anlangt, so sind manche Künstler der gegentheiligen Meinung.

Digitized by Google

„Um einen vollen und kräftigen Ton zu haben, gibt man jeder Geige gern den stärksten Bezug, den sie verträgt, nemlich einen solchen, bei dem alle Töne noch leicht und schnell ansprechen und das Instrument nicht gedämpft klingt. Verliert eine Geige aber bei etwas schwächerem Bezug nicht an Ton, so ist ein solcher von mittlerer Stärke noch empfehlenswerther, da sich bei ihm zum großen Ton Eleganz und Zierlichkeit des Spiels um so leichter hinzufügen läßt.

„Das Verhältniß der Stärke der Saiten untereinander muß so sein, daß der Ton auf allen vier Saiten gleiche Kraft und Fülle hat. Eine Ungleichheit derselben in der Stärke des Tons, die durch Stimme und Steg nicht wegzuschaffen war, läßt sich durch mindere oder größere Stärke einzelner Saiten oft noch ausgleichen.

„Hat man die Stärke des Bezuges einmal aufgefunden, so muß man immer dabei bleiben, denn ein öfterer Wechsel von starken und schwachen Saiten ist für das Instrument und den Spieler nachtheilig. Man kaufe daher nur solche Saiten, deren Stärke dem Instrument, welches man spielt, angemessen ist. Bei dem Aussuchen derselben verlasse man sich nicht auf das Augenmaß, welches leicht trügt, und daher keine Sicherheit für die immer gleiche Stärke der Besaitung gibt, sondern man bediene sich dabei eines Saitenmessers."

Das Verhältniß der Stärke der verschiedenen Saiten im allgemeinen betreffend, müßte nach einem Saitenmesser, bei welchem die halbstarke Quinte $3\frac{1}{2}$, das Violoncello-C 16 mißt, das Violin- a $4\frac{1}{2}$, das d 8, das g $5\frac{1}{2}$ messen.

Es ist schon angedeutet worden, daß es unter den

Digitized by Google

Quinten 3- und 4drähtige (aus 3 oder 4 Därmen gesponnen) gibt. Letztere sind theurer und werden von manchen Geigern auch höher geschätzt. Die Erfahrung lehrt aber, daß unter den 4drähtigen Quinten viel seltener reine Züge zu finden sind, und daß sie früher faserig und unbrauchbar werden.

Da die Darmsaiten, wenn sie lange liegen, verderben und die dünnern Saiten dem Verderben früher ausgesetzt sind, so wird man wohl thun, nur auf 5 bis 6 Monate einzukaufen. Alte, verdorbene Saiten sind kenntlich durch die trübe, gelbe Farbe und den Mangel an Elasticität.

Die Saite sei 1) an sich rein, 2) quintenrein.

Eine Saite ist an sich rein (ohne Nebentöne), wenn, wie schon bemerkt wurde, ihre Schwingungen regelmäßig sind, und regelmäßig werden sie sein, wenn die Saite, soweit sie ertönt, allenthalben von gleicher Stärke und Dichtigkeit ist. Man suche daher aus der ganzen Länge einer Saite den Zug heraus, der am gleichsten in der Stärke ist, auch wenn dadurch ein Theil der Saite ungenützt abfallen sollte; denn wollte man eine Saite gleich in ihre Zuglängen abtheilen und zerschneiden, so würde man unter den drei oder vier Zügen derselben oft nicht einen einzigen reinen erhalten und folglich gar nichts von ihr benützen können.

Hat man so ein Stück Saite aufgefunden, das erstens die bestimmte Stärke hat, zweitens glatt und ohne Knoten und drittens dem Gefühle und Augenmaße nach von gleicher Stärke ist, so probire man vor dem Aufziehen auch noch, ob die Schwingungen regel-

Digitized by Google

mäßig sind. Man nehme nemlich die Enden der Saite zwischen die Daumen und Zeigefinger beider Hände, spanne die Saiten mäßig stark an und setze sie mit dem vierten Finger der rechten Hand in Schwingungen. Sind diese regelmäßig, d. h. bilden sie folgende Figur ohne Nebenlinien,

so ist der Zug rein und verdient aufgezogen zu werden. Laufen die Schwingungen aber unregelmäßig zusammen und zeigt sich wie in nachfolgender Figur eine dritte Linie,

so ist die Saite falsch.

Dasselbe Verfahren räth selbst schon Virdung an; deßgleichen Agricola mit folgenden Worten:

Wenn Du ein gebündlin seiten auff thust
So nim die sett so lang sie haben must,
Nach dem Instrument recht abgemessen
Auch soltu (was folgt) nicht vergessen,
Sondern span sie mit den henden von ein
Vnd schlag darauff mit dem Daumen allein,
Also, das die seyt zittert vnd brummet,
Darnach sich vleißig drauff, was draus kummet
Ja geringer widerscheinung ist
Ja besser die seyt, das sag ich mit list
Vnd ia größer widerschlagung der seyt
So viel erger sie auffs Instrument steyt,
Denn eine falsche seyt, sag ich dir schlecht
Kan gar selten werden gestimmet recht.

Digitized by Google

Eine Saite ist mit der benachbarten *quintenrein*, wenn beide zugleich mit einem Finger niedergedrückt in *allen Lagen* die reine Quinte geben. Nun kann eine Saite an sich rein und mit einer andern, ebenfalls reinen doch quintenfalsch sein. Dieß erklärt sich folgendermaßen: Fast alle Saiten sind an einem Ende etwas dünner als am andern. Ist dieses Dünnerwerden auf die ganze Länge der Saite gleichmäßig vertheilt, so wird dieselbe deßungeachtet regelmäßig schwingen und rein klingen; nur ist die Oktave dann nicht ganz im Mittelpunkt und die Intervalle liegen am starken Ende verhältnißmäßig näher zusammen als am schwachen. Zwei Saiten, so aufgezogen daß sich ihre dünnen Enden gegenüber stehen, werden daher, wenn auch an sich rein, doch stets quintenfalsch sein. Hier hilft das Umkehren *einer* der beiden Saiten. Will es also nicht gelingen, für alle vier Saiten der Geige Züge aufzufinden, die an beiden Enden von völlig gleicher Stärke sind, so ziehe man die dünnen Enden derselben nur alle nach einer Richtung, so wird man ebenfalls einen quintenreinen Bezug erhalten. Am besten ist es, diese dünnen Enden nach der Seite des Steges, unter den Bogenstrich zu bringen, weil dann die Saiten um so leichter ansprechen.

Der Resonanzkörper.

Nur der kleinste Theil des markigen und glänzenden Tones der Violine geht von den Saiten unmittelbar aus. Man darf in der That nur einmal eine Violinsaite zwischen zwei wenig elastischen Massen, z. B. zwischen zwei Stückchen Blei ausspannen, um die Ueberzeugung zu gewinnen, daß solch ein dünner Faden, welcher der

Digitized by Google

Luft wenig Oberfläche darbietet, nur schwach tönende Wellen in derselben zu erregen vermag. Um dem Ton der Saite Kraft zu verleihen, ist also ein Resonanzapparat nöthig, welcher in seinen schwingenden Theilen der Luft eine größere Oberfläche darbietet und dadurch kräftigere Schallwellen zu erzeugen fähig ist. Dieser Resonanzapparat hat seine Wirkung nicht bloß auf die ihn umgebende, sondern auch auf die in ihm eingeschlossene Luft zu äußern, denn auch diese muß in selbständige Schwingungen gerathen, welche sich durch die in der Resonanzdecke angebrachten Oeffnungen ebenfalls der umgebenden Luft mittheilen, und so wesentlich zur Verstärkung beitragen. Die Luft ist, wenn sie zwischen starre Wände eingeschlossen ist, ein so vortreffliches Resonanzmittel, daß man den Ton von Körpern, welche ihr eine etwas größere Fläche bieten als die Saiten, wie z. B. von schwingenden Metallzungen, von Platten und Glocken, ohne Dazwischenkunft von Resonanzböden, allein durch Luftresonanz, wesentlich verstärken kann.

Der Resonanzkörper der Violine hat indeß nicht bloß den Zweck, die Quantität des Saitentones zu erhöhen, sondern er hat auch die Qualität desselben zu erzeugen, und dieser Umstand erfordert weitere Erörterung.

Der Ton der Resonanzdecke entsteht nicht dadurch, daß sie als Ganzes gleich der Saite oder gleich einer elastischen Fläche schwingt, wobei eine Gleichförmigkeit der Scala hervorzubringen unmöglich wäre, sondern dadurch, daß die kleinsten Theilchen, aus welchen die Masse des Resonanzbodens besteht, in schwingende Bewegungen versetzt werden, welche sich in dem Zeitmaße regelmäßig

Digitized by Google

wiederholen müssen, in welchem die Saite schwingt, die auf den Resonanzboden wirkt.

Die Molecule eines tönenden Körpers entfernen sich bei jedem Stoß der vibrirenden Saite durch einen unendlich kleinen Raum von einander und schlagen darauf wieder aneinander, an ihre alte Stelle zurückkehrend.

Die Zeit, welche zu solch einer primitiven Vibration nöthig ist, ist ganz unabhängig von der Schwingung der Saite und allein bedingt durch die Elasticität des tönenden Körpers (Resonanzapparates) selbst; dagegen die Art und Weise der Vibration durch die Struktur desselben.

Diese zwei Elemente bestimmen die Qualität des Tones oder die Tonfarbe, und wir erhalten dadurch — allgemein gesprochen — den Holzton der aus Holz gebauten, und den Metallton der aus Metall verfertigten musikalischen Instrumente.

Die vibrirende Saite erregt diese Molecularvibrationen zugleich in bestimmten, regelmäßigen Zeitintervallen, und dadurch entsteht die bestimmte Höhe des Tones.

Vorausgesetzt, daß diese kleinen Theilchen der ganzen Resonanzfläche in volle Bewegung gesetzt werden, so theilt dieselbe der Luft eine Tonwelle mit, deren Querschnitt dem Flächeninhalte des Resonanzbodens gleichkommt, und der Flächeninhalt des Querschnittes der Tonwelle und also des Tones ist gleich dem Flächeninhalte des Resonanzbodens.

In derselben Fläche des Resonanzbodens sind aber mehr oder weniger vibrirende Molecule vorhanden, je nachdem die Masse des Resonanzbodens dichter oder locke-

Digitized by Google

rer ist. Es werden also in demselben Raume desto mehr oder weniger vibrirende Molecule durch die Luft auf das Ohr wirken und der Ton wird eben deßwegen von größerer oder geringerer Kraft, auch Mark genannt, sein.

Die Kraft des Tones wird also gemessen durch den Flächeninhalt der vibrirenden Fläche, und durch die Dichtigkeit derselben.

Schwingen in einer geeigneten Fläche so viele Molecule derselben, als überhaupt in freie Schwingung versetzt werden können, ungehindert, so entsteht das, was man einen nobeln Ton zu nennen pflegt. Von der größern oder geringern Elongation der schwingenden Molecule hängt die Stärke des Tones ab. Hat die Saite nicht Kraft genug, die ganze Moleculamasse des Resonanzkörpers in freie Vibration zu versetzen, so ist der Ton stumpf und matt.

Werden die Molecule der Resonanzfläche mit hinreichender Kraft in Bewegung gesetzt und es bilden sich isolirte Massen, oft in Linien gereiht, welche nur schwierig und ungern dem allgemeinen Vibrationssystem folgen, so entsteht in gewissen Fällen ein kratzender, rauher, zuletzt ein gemengter Ton, welcher, je weiter die Schallwelle sich verbreitet, desto mehr und mehr sich in seine einzelnen Schallbestandtheile auflöst, deßhalb rasch an Kraft verliert, und eben darum, nach dem technischen Ausdruck, nicht in die Ferne trägt.

Der Resonanzkörper hat also nach den angegebenen Gesichtspunkten in mancher Hinsicht dieselbe Aufgabe wie die Saiten selbst, und seine Construction ist in Betreff des Materials und der Eigenschaften desselben auch von ähnlichen Voraussetzungen bedingt wie diejenigen sind,

Digitized by Google

nach welchen sich die Tüchtigkeit und Tauglichkeit der Saiten bemißt.

Wir haben gesehen, daß die Güte und Brauchbarkeit der Saite vorzüglich von ihrer Elasticität, ihrem Gewichte und dem nothwendigen Ebenmaße ihrer Form abhänge. Dieselben Anforderungen sind beim Baue des Resonanzkörpers zu berücksichtigen. Wenn wir bemerkt haben, daß z. B. Elasticität und Gewicht der Saite eine gewisse Grenze nicht zu überschreiten haben, so muß in Hinsicht des Resonanzkörpers nicht nur dasselbe gesagt werden, sondern es ist auch hervorzuheben, daß der Grad jener Eigenschaften in beiden schallerregenden Körpern in einem gegenseitig möglichst harmonischen Verhältnisse bestehe; denn auch mit der besten Besaitung wird kein guter Violinton erzeugt werden können, wenn der Resonanzkörper durch zu große oder zu geringe Steife oder Dichtheit gehindert ist, die Schwingungen der Saite mit der nemlichen Intensität in sich aufzunehmen und weiter zu tragen, und so umgekehrt.

Daher sind Wahl und Verarbeitung des für Resonanzkörper zu verwendenden Materiales von erster und höchster Bedeutung.

Der wichtigste und dabei am schwierigsten herzustellende Theil des Resonanzkörpers ist die Resonanzdecke. Sie wird am zweckmäßigsten aus Fichtenholz gearbeitet.

Stahl, Glas und Fichtenholz besitzen das Haupterforderniß, Elasticität, im höchsten und im Verhältniß zu ihrem Gewichte fast gleichen Grade; jedoch können die beiden ersten Körper beim Bau der Violine kaum in Frage kommen, wenn man bedenkt, daß z. B. Stahl

Digitized by Google

etwa 14mal schwerer ist als Fichtenholz, und daß er, so dünn ausgearbeitet, um nicht durch sein Gewicht beschwerlich zu fallen, nicht den weichen und doch kräftigen Klang des Holzes, sondern einen klirrenden Ton gibt.

Eine weitere Eigenschaft, die das Fichtenholz vor jenen Körpern auszeichnet, ist seine faserige Beschaffenheit, durch welche die Vibration nach einer bestimmten Richtung ungemein befördert wird.

Savart mißt die Elasticität des Holzes nach der Geschwindigkeit, mit welcher sich der Ton in demselben fortpflanzt. Diese Geschwindigkeit findet er bei Fichtenholz parallel mit den Fasern eben so groß, wie bei denjenigen festen Körpern, wie Glas und Stahl, wo sie am größten ist, nemlich 15—16½mal so groß, als die der Luft, welche als Einheit angenommen wird. Senkrecht gegen diese Fasern sey die Geschwindigkeit viel kleiner, nur 2—4, je nachdem die Fasern schmal oder breit sind, bis 5 steige sie niemals.

Die weitern Consequenzen, welche Savart aus seinen Versuchen zieht, übergehend, erwähnen wir sogleich der praktischen Rathschläge, welche Dr. Schafhäutl für die Auswahl eines guten Resonanzholzes gibt.

Das Resonanzholz wird von der Fichte und von der Tanne genommen. Selbst der wissenschaftliche Name dieser Waldbäume ist indessen noch so wenig fest bestimmt, daß, wenn man den systematischen Namen eines dieser Nadelhölzer anführt, man sogleich den Naman des Autors hinzufügen muß, der ihn beschrieben hat, um nicht in Gefahr zu gerathen, einen ganz andern Baum bezeichnet zu haben, als den, den man eigentlich zu bezeichnen wünschte. Noch schlimmer sieht

Digitized by Google

es mit der Kenntniß dieser Waldbäume aus, welche für obigen Zweck benützt werden müssen.

„Unter Tanne verstehen wir die Abies pectinata, von Decandolle so getauft; Weißtanne, Edeltanne, Tartanne, Pechtanne ꝛc. genannt."

„Dann die Fichte, Abies excelsa Poir."

„Vor allen hält man das Holz der Weißtanne für das zu Instrumenten geeignetste. Das ist es jedoch nicht immer, und ich bin überzeugt, daß die meisten und besten Instrumente nicht aus dem Holze der Weißtanne, sondern der Fichte gefertigt sind. Bei dem Resonanzholz ist nicht allein darauf zu sehen, daß seine Jahre in gehöriger Entfernung von einander liegen, und stark hervortreten, sondern daß diese Jahre auch durch jenes hinreichend stark entwickelte, aus Schlauchgefäßen bestehende Gewebe horizontal mit einander verbunden sind, welches vom Mark nach der Rinde als vertikale Platten sich erstreckt und unter dem Namen Markstrahlen oder Markbänder verstanden wird. Durch die Struktur ihres eigenthümlichen Gewebes geben sie der Spaltfläche des Holzes einen eigenthümlichen Glanz, welchen der Techniker Spiegel des Holzes nennt."

„Auf diesen Umstand kommt beinahe Alles an. Diese richtige Verbindung der Jahre gibt sich schon durch den Klang zu erkennen, wenn man ein Brett anschlägt; aber schon der Baum verräth durch seine Bauart, ob er gutes Resonanzholz liefern wird."

In unserm südlichen Gebirge, welches das Holz zu den Stainer und (theilweise) Cremoneser Geigen lieferte, ist es das Fichtenholz, welches die vorzüglichsten Resonanzböden gibt; aber auch hier ist es nur eine der vie-

Digitized by Google

len Varietäten der Fichte, welche den Holzarbeitern im Gebirge sehr gut, dem Botaniker bis jetzt aber ganz unbekannt geblieben ist.

Die Varietät der Fichte, welche im südbayerischen Gebirge und im sogenannten bayerischen Walde an der österreichischen und böhmischen Grenze das beste Resonanzholz liefert, ist die sogenannte Haselfichte; den Namen findet man in keinem botanischen Werke.

Der Baum, von dem wir sprechen, ist wahrscheinlich jene Fichtenvarietät, welche Bechstein harte oder späte Rothtanne nennt. Zuerst ist der Namen erwähnt von Rauscher in der österreichischen Vierteljahrsschrift für Forstwesen (IV. 2. 1854 pag. 252), wo Rauscher auch angibt, daß sie der k. bayr. Forstinspector Huber für mehr als eine bloße Varietät der Fichte halte.

Die wesentlichen Merkmale dieser Fichte sind: blaß rosenrothe männliche und grüne weibliche Blüthen; in der Jugend lichtgrüne, zur Zeit der Reife aber rostgelbe lang gestreckte Zapfen, deren spitzig zulaufend am Rande gezähnte Schuppen von dem Gerippe abstehen und kleine Höcker bilden; veilchenblaue Samenflügel; eine lebhaft grüne und deßhalb schon von weitem bemerkbare Krone; eine aufgerissene blätterige Stammrinde und eine mehr geradefaserige Holztextur von rötherer Farbe.

Der Forstmann rühmt indessen bloß das Holz seiner außerordentlichen Spalt- und Kleitzfähigkeit nach dem Spane halber. Den Instrumentenmacher interessirt vorzüglich die tiefere innere Beschaffenheit des Holzgewebes. In dieser Beziehung zeichnet sich die Haselfichte durch ganz besondere Eigenthümlichkeiten aus. Von der aufgerissenen, blätterigen Stammrinde hat

Digitized by Google

Rauscher schon gesprochen. Löst man indessen die Rinde ab, so ergibt sich sogleich ein sehr charakteristisches Merkmal. Die Oberfläche des eigentlichen Fichtenstammes ist nemlich stets eben, die der Haselfichte der Länge nach stark gerunzelt. Die Eindrücke zwischen den Längenrunzeln sind etwas wellig und 1—2 Zoll, auch mehrere Zoll lang. Es sind diese Runzeln durch eine Faltung der Jahresringe entstanden, und es hat das Ansehen, als ob die Rinde selbst so fest und unnachgebend gewesen wäre, daß der neue sich ansetzende Jahresring nicht Raum genug zu seiner Entwickelung gehabt hat, und genöthigt gewesen ist, sich zu falten. Diese Faltung tritt auch auf dem Stirn- (Hirn) Holzschnitte in den Jahreslinien der meisten Ringe hervor.

Ein Brett aus dem Stamme geschnitten zeigt, es mag nun klarjährig oder grobjährig sein, neben schönen, ausgeprägten Jahren vorzüglich seine schon erwähnten, durch eigenthümlichen Glanz hervortretenden Flecken, Spiegel genannt, welche desto größer und breiter werden, je grobjähriger das Holz wird.

Die Jahre sind sehr rein, aber zwischen zwei sogenannten Spiegeln immer etwas von der geraden Linie abweichend und zwar in sehr kurzen aber ziemlich deutlichen Krümmungen. Ueberhaupt treten die Verbindungstafeln der Markstrahlen zwischen den Jahren sehr bemerkbar und glänzend hervor, und kein Holz wird gutes Resonanzholz sein, welches die Markstrahlen nicht schon mit freiem Auge als feine Querlinien, unter der Lupe aber als breite, starke, glänzende Bänder erkennen läßt.

Haselfichtenholz, das in tiefen, vor Stürmen und

Digitized by Google

Winden geschützten Thälern auf magerm Grunde wächst, ist das beste; es muß hinreichend alt sein, so daß die Röhren der Holzfasern bereits ausgefüllt und fest sind. Jakob Stainer suchte sich das Holz zu seinen Geigen selbst und wählte nur solches Holz, welches am Gipfel bereits abzusterben anfing. Aller Saft schadet dem Holze; es muß deßhalb im Winter gefällt und die Sommerseite abgespalten werden, weil diese, voll Harz und überhaupt zu üppig entwickelt, nicht hinreichende Festigkeit besitzt.

Ein Brett von 7^{mm} dicken Resonanzholz aus der gewöhnlichen Tanne läßt sich parallel mit den Jahren beinahe wie feuchtes Leder biegen, während das Holz der Haselfichte der Hand widersteht und sich nicht leicht krümmen läßt.

In Hinsicht der für die Struktur des Resonanzholzes üblichen Ausdrücke „klarjährig" und „grobjährig" ist zu bemerken, daß die erstere Bezeichnung dann gebraucht wird, wenn die Jahresringe sehr eng beisammen liegen, während die letztere das Gegentheil bezeichnet.

Es ist jedenfalls irrig, wenn man behauptet, das Resonanzholz für Violindecken sey um so besser, je klarjähriger es ist; eben so unrichtig wäre es, wenn man, was indeß seltener geschieht, die gewünschten Vorzüge in sehr grobjährigem Holze suchen wollte. Als Regel nimmt man an, daß die Jahrringe weder sehr eng noch sehr weit aus einander liegen sollen, da im einen Falle auf ein verkümmertes, im andern auf ein zu üppiges, in keinem Falle von beiden also auf ein normales Wachsthum des Baumes zu schließen ist.

Digitized by Google

Ausnahmen von dieser Regel finden sich jedoch nicht selten, und man trifft vorzügliche Instrumente mit Decken von sehr klarjährigem und ebenso von sehr grobjährigem Holze. In solchen Fällen zeigen sich die gründlichen Holzkenntnisse der alten Meister am entschiedensten. Es ist schon erwähnt worden, daß Stradivario sehr klarjähriges Holz verarbeitete; dagegen kennen wir ein vorzügliches Instrument von M. Albani, an welchem die übrigens sehr kräftig und massig hervortretenden Jahrringe mitunter 7—8 mm aus einander liegen.

Während man zu Decken von jeher das Fichtenholz jedem andern vorzog, herrschte in der Wahl des Holzes zu Boden und Zargen nicht immer dieselbe Uebereinstimmung. Zwar sind an der weit überwiegenden Mehrzahl der italienischen Instrumente diese Bestandtheile aus Ahornholz gemacht, und insbesondere ist dieß bei den Werken der bedeutenden Meister fast durchgehends der Fall; indeß gibt es auch hier Ausnahmen. So kennt man z. B. ein Violoncell, angeblich von J. Guarneri del Gesù, das einen weichen Boden hat. Bei den Meistern zweiten und dritten Ranges aus dem 17. Jahrhundert kommt es häufiger vor, daß der Boden aus Fichtenholz, Tannen- oder Lindenholz besteht. In dem Besitze des Dr. Schebek befindet sich ein Violoncell aus dem Jahre 1659, an welchem der Boden aus Lindenholz und die Zargen aus Buchenholz sind. — Es mag aber unter Lindenholz und Lindenholz auch ein großer Unterschied seyn. In der an uns gerichteten brieflichen Mittheilung eines großen Instrumentenkenners, der im Besitze eines Violoncello's von G. B. Ruggieri ist, das ebenfalls einen Boden aus einer Art

Digitized by Google

ital. Lindenholzes hat, ist ausdrücklich angemerkt, daß dasselbe ein entschieden viel härteres Holz sey.

Buillaume berichtet: „Das Ahornholz, dessen sich die alten italienischen Lautenmacher bedienten, kam aus Croatien, Dalmatien und selbst aus der Türkei. Man schickte es nach Venedig, in der Gestalt von Rudern, deren man sich an den Galeeren bediente; und die Türken, die, wie man sagt, beständig mit den Venetianern rivalisirten und sie oft bekriegten, sorgten dafür, daß nur sehr gewässertes (ondé) Holz ausgesucht wurde, damit es um so schneller breche. Aus diesen Holztheilen, für die Ruderknechte bestimmt, wählten die italienischen Lautenmacher, was ihnen entsprechend schien, zur Fabrikation der Geigen. Das Tannenholz, welches die Lautenmacher von Cremona gebrauchten, wurde auf dem südlichen Abhange der italienischen Schweiz und von Tyrol genommen."

Unsere neuern Instrumentenmacher verarbeiteten zu Boden und Zargen allgemein Ahornholz und zwar nach dem Vorbilde der alten Meister am liebsten solches, welches recht breit geflammt ist, weil diese Eigenschaft die Schönheit der Instrumente erhöht. Man ist gegenwärtig der Ueberzeugung, daß das Bodenholz ohne Flammen dem Tone am günstigsten sey.

Der Schnitt des Holzes zum Boden ist nicht immer gleich. Zuweilen ist das Holz nach dem „Spiegel", d. i. senkrecht gegen die Jahrringe, aber längs derselben geschnitten; dann treten diese bei Tannen- und Fichtenholz auf dieselbe Weise, wie bei den Decken hervor, während an einem nach der „Schwart", d. i. parallel mit den Jahresringen geschnittenen Bodenbrette eine

Digitized by Google

mehr wellenähnliche Zeichnung zum Vorschein kommt. Bei Ahornbrettern, welche nach dem Spiegel geschnitten sind, werden die Flammen, welche am Boden und an den Zargen den Instrumenten ein so schönes Aussehen verleihen, am deutlichsten sichtbar.

So angenehm, weich und rund der Ton an alten Instrumenten klingt, die einen weichen und speziell einen aus ganz gleich wie die Decke geschnittenen Fichtenbrettern bestehenden Boden haben, so ist er doch nicht so mächtig und weittragend, wie an solchen, wo der Boden aus Ahorn ist. Der Ton gewinnt vielmehr alsbald an Kraft, wenn der weiche Boden entfernt und durch einen aus Ahorn ersetzt wird.

Dieser Umstand beweist, daß der Boden eine von der Decke theilweise verschiedene Bestimmung zu erfüllen hat. Die Vibration ist bei demselben nicht die Hauptsache, sie bildet gewissermaßen nur einen Nachhall von jener der Decke. Eine gleich heftige Vibration des Bodens wirkt, wie es scheint, auf die durch die vibrirende Decke in der Luft erzeugten Tonwellen störend ein. Man ist deßhalb zu dem Schlusse gelangt, daß die Aufgabe des Bodens zum Theil darin bestehe, der durch die heftigere Vibration der Decke erzeugten Erzitterung der Luft im Resonanzkörper Widerstand zu leisten, welcher Widerstand aber ein gewisses Maß nicht überschreiten darf, damit anderseits die Vibrationsfähigkeit des Bodens nicht allzusehr gehemmt werde.

Die Verarbeitung des Holzes zu Decken und Boden hat erfahrungsgemäß nach ziemlich genau festgestellten Regeln zu geschehen; denn bei keinem Instrumente beruht seine Wirkung so sehr auf mathematisch richtigen

Digitized by Google

Verhältnissen der einzelnen Theile gegeneinander, wenn man auch das beste Holz verwendet, als bei diesem scheinbar so einfachen Instrumente. So ist die Dicke der Decke und des Bodens von der allergrößten Wichtigkeit, und eine geringe Veränderung darin hebt oder zerstört den Ton der Geige beinahe gänzlich. Ist das Holz der Geige zu dick, so wird der Ton schwach und klanglos sein; ist es zu dünn, so wird der Ton hohl, paukend, oder, wie die Instrumentenmacher sagen, bullrig.

Durch die Wölbung wird die Elasticität der Resonanzdecke vermehrt. Je gewölbter sie ist, desto größer wird dadurch ihre Widerstandsfähigkeit sein und um so weniger Holzstärke wird sie haben müssen; dagegen erfordert eine flacher gebaute Geige mehr Holzstärke. Wegen ihrer flachen Bauart (1/2 Zoll Wölbungshöhe) sind die Violinen des Stradivario viel stärker im Holze als jene der Amati.

Auch die Vertheilung der Holzmasse in der Decke ist von der allergrößten Wichtigkeit. Hierin nun folgten die größten Geigenmachor ebensowohl verschiedenen Principien, wie in der Wölbung, was wieder auf die Qualität des Tones großen Einfluß hatte.

Die größte Stärke des Holzes ist bei allen Instrumenten stets an jener Stelle der Geigenwölbung, welche etwas unter der Mitte des Körpers liegt, gegen die breiteren Backen zu über den Ecken. Eine kreisförmige (oder elliptische) Scheibe von höchstens 2 Zoll Durchmesser oder der Breite des Steges bleibt gleich dick im Holze. Sie wird der kleine Schallpunkt genannt. Die Dicke des Holzes darf hier im Durchschnitte 4^{mm} nicht übersteigen. Bei den ältesten Geigen sinkt jedoch diese

Digitized by Google

Dicke durch Wirkung des Alters oft auf 3,5 mm herab. Von dieser Scheibe ab muß das Holz an Stärke gegen die Ränder zu und in einem den kleinen Schallpunkt umschließenden großen Zirkel (oder Ellipse), großer Schallpunkt genannt, abnehmen, und darf hier nur die Hälfte obiger Dicke betragen.

Aber auch hier ist das Gesetz der Abnahme verschieden. Die italienischen Instrumentenmacher ließen von dem obigen Schallkreise aus kreisförmig bis an den Rand bei der geringsten Breite der Geige das Holz bis auf $^3/_4$ oder $^1/_2$ der Dicke abnehmen und behielten diese Dicke für den übrigen Theil der Decke nach den Backen zu bei. *)

Mehrere deutsche und auch französische Geigenmacher, z. B. Vuillaume, behielten die ganze mittlere Holzstärke in der Mittellinie der Geige durch die ganze Deckenlänge, wofür man als Grund angibt, daß die Geige in dieser Richtung der größten Stärke bedürfe, um dem Saitenzuge zu widerstehen. Dabei ließ Vuillaume das Deckenholz nach den Saiten oder Backen zu regelmäßig bis auf die Hälfte der Hauptstärke abnehmen. Stainer arbeitete seine Decken trotz ihrer hohen Wölbung sehr dick, ließ aber das Holz nach den Backen zu rasch abnehmen, so daß die Ränder sehr dünne wurden. Seine Schallpunkte bilden statt eines Kreises eine Ellipse, deren längere Achse in die Längenrichtung der Geige

*) Vuillaume behauptet, Stradivario hätte die Decke durchaus gleich ausgearbeitet. Diese Behauptung wird aber von Kennern eben so wenig, wie manche andere dieses übrigens höchst verdienstvollen Geigenbauers, getheilt.

Digitized by Google

fällt. Bei vielen, vielleicht noch unveränderten Instrumenten Hieronymus Amati's ist die lange Achse der Ellipse des Schallkreises so lang als der Balken.

Es ist möglich, daß Instrumentenmacher wie Vuillaume, welche die mittlere Holzstärke durch die ganze Mittellinie der Geige behielten, von der Annahme ausgingen, dadurch die Wiederstandsfähigkeit der Decke gegen den Saitenzug und gewissermaßen ihre Dauerhaftigkeit zu vermehren. Richtig ist aber diese Voraussetzung jedenfalls weder für diesen Zweck noch für die Erreichung eines guten Tones. Die Bauart Stainer's allein schon, abgesehen von den Italienern, würde den Gegenbeweis für die Nothwendigkeit eines solchen Verfahrens liefern. Die Widerstandsfähigkeit der Decke in ihrer Längenrichtung wäre auch bei viel geringerer Holzstärke durch den Gegendruck des Steges hinlänglich gesichert. Diese Widerstandsfähigkeit, die Elasticität der Decke, hat ihre Bedeutung jedenfalls nur darin, inwiefern sie dem Drucke des Steges eine verhältnißmäßige Kraft entgegensetzt. Daß die alten Meister weder in der Mitte der Deckenlänge, noch sonst anderswo, sondern gerade da die größere Holzstärke anwendeten, wo der Steg aufsitzt, wo die Decke unmittelbar die Stöße der Saitenschwingungen empfängt, mag seinen Grund viel mehr in der Absicht haben, die möglichste Gleichförmigkeit der Fibration an allen und auch jenen Punkten der Decke zu erzielen, welche der unmittelbaren Einwirkung des Steges entfernt und entfernter liegen.

Auch die Stellung und sogar die Form der sogenannten F-Löcher ist von der entschiedensten Wichtigkeit. Gerade bei ihnen zeigt sich, wie sehr selbst die be-

Digitized by Google

rühmteſten Akuſtiker bei ihren Experimenten und Verſuchen das Weſen im Bau der Geigeninſtrumente und der Wirkung der einzelnen Theile ſo ganz unbeachtet gelaſſen haben. Die Meiſten betrachteten ſie als bloße Oeffnungen, um die Luft mit dem Schalle aus dem Innern der Geige herauszulaſſen. Allein ſobald man dieſe ſogenannten Communikationswege an einem andern Theile des Corpus anlegte, oder auch nur ihre Form veränderte, war auch der größte Theil des eigentlichen Geigentones verloren. Der berühmte Savart, welcher eine viereckige Geige mit geraden Schlitzen ſtatt der F-Löcher bauen ließ, hatte bei ſeiner Idee bloß zwei ſchwingende Brettchen im Auge, auf welche die Vibrationen durch einen vertikalen Stab übergetragen wurde.

Antonio Bagatella hat in ſeiner 1782 von der Akademie zu Padua gekrönten Preisſchrift geometriſche Regeln zur Herleitung ſämmtlicher Dimenſionen bis zu den kleinſten, ſcheinbar unbedeutendſten Theilen der Violine gegeben. Dieſe Regeln, von welchen Zamminer ſagt, daß ſie für das Inſtrument dasſelbe ſeien was der Kanon des Polyklet für die menſchliche Geſtalt iſt, und welche der Verfaſſer als die Frucht einer dreißigjährigen Erfahrung und Uebung bezeichnet, theilen wir hier je nach Bedürfniß theils wörtlich, theils im Auszuge mit.

„Man ziehe eine Linie, ſo lang als man das Inſtrument haben will, und dieſe theile man in 72 gleiche Theile. Dieß iſt der Grund zum ganzen Werke. Daher muß dieſe Eintheilung ſehr genau und ſorgfältig gemacht werden, indem hievon alles abhängt. Durch dieſen Diameter der ganzen Geige ziehe man horizontal

Digitized by Google

7 andere Linien (Fig. 18), aber mit eben der Genauigkeit und Sorgfalt. Die erste dieser Linien muß durch den Punkt 14 gehen, die zweite durch den Punkt 20, die dritte durch 25 und die übrigen durch 33, 43, 48 und 57. Hierauf setze man den Zirkel in den Punkt X, und beschreibe mit der Oeffnung von 9 Theilen aus dem genannten Mittelpunkt X zwei kleinere Bogen A und B; dann macht man den Punkt 24 zum Centrum, öffnet den Zirkel bis zum Punkt X und beschreibt den Bogen AXB; dann trägt man aus dem Punkt 14 auf die hier durchgehende Horizontal-Linie 2 Theile C, C, auf, nimmt diese zu Mittelpunkten an, aus welchen man mit der Oeffnung des Zirkels auf der einen Seite bis A, auf der andern bis B, die beiden Bogen AD und BD macht, welche bis auf die durch den Punkt 20 gehende Horizontallinie reichen. So hat man den obern Theil des Instrumentes."

„Ist dieses geschehen, so trägt man auf die durch den Punkt 33 laufende Horizontallinie die beiden Punkte E, E, welche von dem Punkt 33 zehn und ½ Theil entfernt sein müssen, und aus diesen beiden Punkten E, E, wieder in einer Weite von 15 Thl. zwei andere F, F, welche alsdann die Mittelpunkte zu den zwei Halbzirkeln H, E, G werden, um auf diese Art den Aufriß zu dem mittlern Theile des Instrumentes zu erhalten."

„Endlich beschreibt man aus dem letzten Punkt 72 mit einer Zirkelöffnung von 9 Theilen die beiden kleinen Bogen I, K; dann trägt man auf die den Punkt 57 durchschneidende Horizontallinie aus dem Punkt 57 selbst drei Theile nach L L und aus diesem ebenfalls noch drei Theile nach M M, bestimmt diese beiden letz-

Digitized by Google

tern zu Mittelpunkten, und macht mit der Entfernung auf der einen Seite von M K, und auf der andern von M J die Bogen N K und N J; hierauf macht man den Punkt L zum Centrum, öffnet den Zirkel bis N und befreit mit dieser Oeffnung auf jeder Seite den Bogen N O. Endlich setzt man den Zirkel in den Punkt 72, und zieht den Bogen K Y J; dann ist der ganze Umriß vollendet, und diese Figur, auf ein Brett von hinlänglicher Dicke aufgezeichnet, gibt das Modell zum Instrument ab."

Die Klötzchen betreffend sagt Bagatella, daß das obere 10 Theile breit und 4 Theile dick, das untere eben so dick aber nur 8 Theile breit sein soll. Dieselbe Größe wie das letztere sollen auch die in den 4 Ecken angebrachten Klötzchen erhalten, welche zwischen den Horizontallinien 20 bis 25 und 43 bis 48 einzustellen, und auf welche mit gutem Leim die Zargen zu befestigen sind. Die Höhe der Zargen beträgt unten am Knopfe des Saitenhalters 6¼ Theile, welche Höhe sich bis zum gegenüberstehenden Ende am Halse allmählig auf 6 Theile vermindert. Bei Violoncellos und Violons nimmt diese Zargenhöhe von 12 auf 11¼ Theile ab.

Decke und Boden werden aus Brettern ausgearbeitet, welche 4 Theile dick sein müssen. Zur Decke räth Bagatella ein etwas stärkeres Brettchen zu nehmen, weil das zartere Holz derselben im Arbeiten etwas nachgebe und sich herunterziehe. Um die äußere Wölbung von Boden und Decke auszuarbeiten, bediene man sich eines Hilfslineals (Fig. 19), dessen kreisförmiger Bogenausschnitt, die Länge des Modells messend, mit einem Halbmesser von 216 Theilen beschrieben ist.

„Die Länge der F- Löcher muß 15 Theile haben,

Digitized by Google

und ihr Querschnitt fällt auf die durch den Punkt 40 des Diameters gezogene Linie. Die Entfernung des einen Einschnittes bis zum andern muß 15 Theile betragen, und die Breite eines jeden Einschnittes selbst 1½ Theile. Nach oben zu fangen sie an in dem 32½ Grad. Das Centrum der runden F-Punkte fällt von oben herab auf den 34 Grad; der Radius dieser Punkte sei 1 Theil, und die Entfernung ihrer beiden Mittelpunkte 8 Theile. Nach unten zu kann das Centrum der F-Punkte, deren Radius 2 Theile haben muß, auf 45½ treffen. Ihre Entfernung beträgt 22 Theile, und fällt das Centrum auf den Grad des Punktes 47. So ende das ganze F doch auf den Grad des Punktes 47½."

„Was den Hals betrifft, so merke man, daß das Maß seiner Länge genau 27 Theile haben muß, und daß man seinen Anfang von dem Punkt an rechnet, wo unten die Kapsel aufhört, in welcher die Wirbel stecken."

Nachdem Bagatella sich über Stellung und Neigung des Halses einläßlich verbreitet hat, fährt er fort:

„Aber der wichtigste Theil des Instrumentes ist unstreitig der Ton, der von nichts anderm, als von den Schwingungen abhängt. Alle Versuche, die ich darüber angestellt habe, um auf das Holz verschiedene Figuren zu vertheilen, haben mich belehrt, daß keine von größerm Nutzen ist, als die zirkelförmige, welche überdieß auch noch die schnellste und leichteste in der Ausführung ist. Man nehme daher den Punkt 42 zum Mittelpunkt, und aus diesem beschreibe man drei Zirkel mit Radien von 4, 8 und 12 Theilen. Hierauf ziehe

Digitized by Google

man den Radius perpendikulär auf den Diameter vom Mittelpunkte 42, bis er den äußersten Zirkel berührt, und von diesem Punkt trage man auf den Umkreis des äußersten Zirkels nach a ¼ Theil, sowie auch nach b; auf den Umkreis des innersten kleinsten Zirkels trage man ebenfalls aus dem Punkt, wo der Radius den Umkreis durchschneidet, nach c und d ½ Theil; aus diesen Punkten ziehe man nun die Linien a c und b d, welche alsdann mit ihrem allmähligen Zusammenlaufen das Profil abgeben werden, nach welchem die Dicke desjenigen Theils des Bodens ausgearbeitet werden muß, welcher zwischen dem größten, durch die Punkte 30 und 54 gehenden Zirkels liegt. Das Uebrige des Bodens muß bis an die Zargen durchaus gleich sein, und zwar so stark als der zwischen a und b befindliche halbe Theil. Ist der Boden in der Nähe der Zargen auch allenfalls noch etwas dünner, als die Entfernung zwischen a und b beträgt, oder wenigstens nur nicht so dick, so wird die Wirkung davon besser sein als wenn er in dieser Gegend eben so stark bleibt, oder gar dicker ist."

Diese Ausarbeitung habe zur Folge, daß der Ton des Instrumentes jenem der menschlichen Stimme ähnlich werde. Solle der Ton aber mehr metallen, silberartig werden, so beschreibe man vom Punkt 40 aus einen Kreis mit 3 Theilen Radius, mache das Brett innerhalb dieses Kreises durchaus ⅔ Theile stark, lasse aber außerhalb die Dicke bis zu einem die F- Löcher berührenden Kreise auf ½ Theil abnehmen, von da an soll sie bei Violinen und Bratschen sich gleich bleiben, bei Cellos und Contrabässen aber bis zu den Zargen auf

Digitized by Google

¼ Theil sich vermindern. Der Balken soll sich parallel der Mittellinie in ¼ Theil Abstand vom obern Punkt des linken F auf eine Länge von 36 Theilen erstrecken; seine Enden sollen gleichweit vom obern und untern Rande der Violine abstehen.

Außerdem macht Bagatella noch verschiedene Bemerkungen, von welchen wir nur herausheben, daß bei Ausarbeitung der Decke und des Bodens der Zirkel mit der äußersten Vorsicht anzulegen sei. Daß Decke und Boden nur mit leichtem Leim an die Zargen zu befestigen seien, damit man sie, ohne befürchten zu müssen, daß man sie zerbreche, oder daß Stückchen an den Zargen sitzen bleiben, bequem abnehmen könne, und ferner, daß man, wenn Boden und Decke aus je 2 Theilen zusammengesetzt werden, nicht Holz von verschiedenen Bäumen nehme, weil dieß der Güte des Instrumentes unfehlbar Eintrag thun würde.

Zu verwundern ist, daß Bagatella auf den Boden der Geige mehr Werth zu legen scheint als auf die Decke, während doch alle Instrumentenmacher, und gewiß mit Recht, bei Geigen von bedeutenden Meistern das höchste Gewicht auf die gute Conservirung der Decke legen, so daß sie eine echte Decke allein für hinreichend halten, dem ganzen Instrumente die Authenticität zu vindiciren, wenn auch alle übrigen Bestandtheile neu hinzugekommen wären.

Nach der Behauptung Vauchel's ist in Betreff des Bodens der Cardinalpunkt in der gehörigen Stärke desselben besonders in der Gegend, wo die Stimme steht, zu suchen. Fehle es da, so habe die Geige eine Art Schwindsucht und müsse an der fraglichen Stelle

Digitized by Google

ausgefüttert werden. Diese Reparatur erfordert aber ebensowohl großen Fleiß als enormes Geschick: denn soll sie nützen, so muß das aufzulegende Holz so genau an die Stelle passen, daß kein Leim dazwischen bleibt.

Will der Geigenbauer weder nach diesem von Bagatella vorgeschriebenen Verfahren noch nach einem selbstständigen Plane arbeiten, so kann er — und das ist doch wohl das Beste — sich an ein Muster halten, von dessen Aechtheit und Unverdorbenheit er aber vollkommen versichert sein muß. In unserer Zeit wird Stradivario billig allen andern Meistern vorgezogen, da ein umsichtiger und kenntnißreicher Meister mit dieser flachen Form am ehesten den unserer heutigen Musik zusagenden vollen und kräftigen Ton erzielt.

Es muß aber hier nochmal wiederholt werden, daß Kenntniß und Auswahl des Holzes von höchster Bedeutung sind und bleiben. Ohne diese nützen alle Regeln, alle Muster nichts, und der fleißigste und geschickteste Arbeiter wird ohne feine Holzkenntniß nie Vorzügliches leisten. Unsere größten Meister sind auch nicht etwa bloß durch das äußere Gepräge ihrer Arbeiten, sondern zu allermeist durch die Wahl des Holzes kenntlich, und sie verschwendeten ihre Kunst nie an geringes Material. Freilich erlaubten ihnen die Umstände wähleriſch zu sein. Die Instrumente der Italiener waren gesucht und, wie wir bei Stradivario schon bemerkt haben, gut bezahlt. Dadurch gründeten sie sich eine Wohlhabenheit, die sie in den Stand setzte, sich das beste Material zu verschaffen. Von guter Hand wird uns in diesem Betreff geschrieben: „Vuillaume macht große Reisen fast alljährlich nach der Schweiz,

Digitized by Google

Tyrol ꝛc. und geht auf Holzsuchen aus. Wo er eine brauchbare Thüre, einen Tisch oder eine Bank u. dgl. findet, die kauft er, und raubt gelegentlich gegen gutes Geld alle Instrumentenmacher und Holzhändler förmlich aus. Wer kann es denn von den Unsrigen oder den jetzigen Italienern dem Vuillaume, der gegenwärtig vielleicht über eine jährliche Rente von 30,000 Frcs. disponirt, gleichthun? Was hilft es auch, wenn unsere Leute die großen Meister copiren. Im äußern Umriß liegt es nicht allein. Ich habe so mancherlei Imitationen gesehen, die mit enormer Geschicklichkeit gemacht waren — ich mußte finaliter nur sagen: dieses Material hätte Stradivario ꝛc. nicht verarbeitet. So ist es auch mit andern Dingen, mit den F, der Schnecke, den Ecken, der Handschrift ꝛc. Diese Sachen sind an den Originalen aus freier Hand gemacht. Die Nachahmer schneiden das Alles nach Vorzeichnung ganz regelrecht, aber — das Freie, Zufällige fehlt, es ist eben Copie."

3. Der Balken, Stimme und Steg.

Diese Bestandtheile sind zwar unerläßlich, indem ohne dieselben das beste Instrument nur einen höchst mangelhaften Ton gibt; ein an und für sich schlechtes Instrument aber wird durch sie nicht gut. Sie werden überdieß von jedem erfahrenen und denkenden Geigenbauer heute eben so gut angefertigt, wie sie nur an den besten Cremoneser Instrumenten zu finden sind. Es dürfte unter denselben überhaupt nur wenige geben, wo nicht dieser oder jener Theil bereits durch einen neuen ersetzt worden wäre, und vielleicht gar keines, an dem sich noch sämmtliche genannte Theile in der ursprüngli-

Digitized by Google

chen Gestalt vorfänden. Diese Bestandtheile sind eben bei vorgenommenen Reperaturen zumeist schon durch neue ersetzt worden, und man kann nicht sagen, daß es zum Nachtheile der Instrumente geschehen wäre.

Die Entfernung des ursprünglichen Balkens aus alten, wenn auch noch so vorzüglichen und gut conservirten Instrumenten ist im Laufe der Zeit sogar nothwendig geworden, weil die alten Meister diesen Bestandtheil zu schwach anfertigten. Dieß gilt namentlich von Stradivario und Guarnerio. Man muß aber nicht annehmen, daß diese Meister sich hier geirrt und die Bedeutung des Balkens etwa unterschätzt haben, sondern der Balken ihrer Instrumente war bei der damaligen Stimmung mit dem Drucke des Saitengewichtes in vollkommen richtigem Verhältniß. Tartini fand i. J. 1734, daß der Druck der Saiten auf der Violine 63 Pfund betrage. Dabei muß man bedenken, daß die Saiten des Tartini dünner waren als diejenigen, mit welchen man heutzutage die Geigen bezieht, und daß die Saiten bei der geringern Steghöhe auch einen stumpfern Winkel bildeten. — Vor 30 Jahren hatte die Quinte der damaligen Stimmung nur ein Gewicht von 22 Pfund, die andern Saiten etwas weniger, so daß die ganze Last etwa 80 Pfund betrug. Damals war die Stimmung schon eine bedeutend höhere, der Saitenbezug war stärker, der Steg höher und somit der Saitenwinkel spitziger. Seit dieser Zeit aber ist die Stimmung noch bedeutend gestiegen und der Saitendruck ist natürlich ein noch stärkerer geworden; folglich mußte auch der Balken stärker werden, weil die Resonanztafel eine größere Widerstandskraft bedurfte.

Digitized by Google

Vuillaume glaubt, dieses „unmäßige Gewicht" des Saitendruckes werde allmählig zur gänzlichen Zerstörung der alten Instrumente führen.

Der Balken hat durch die geschweifte Form und größere Länge, welche man ihm gegenwärtig gibt, unstreitig gewonnen. Seine Stellung ist mit dem Steg in so weit in Einklang zu bringen, als der linke Fuß desselben gerade über den Balken zu stehen kommt. Der Balken hat die Bestimmung auf dieser Seite die Last zu tragen, er muß also folgerichtig so viel entgegen wirken als das darauf ruhende Gewicht ausmacht; er muß so stark sein, daß er diese Last trägt ohne einzusinken.

In diesem Punkte gehen die Meinungen selbst der Besten auseinander, und da die Stärke der Decke auch zu berücksichtigen ist, so ist hier eine Feststellung der Verhältnisse durch Zahlen äußerst schwer, oder unmöglich. Hohe oder niedere Wölbung des Geigenkörpers muß bei Bestimmung der Balkenlänge ebenfalls in Anschlag gebracht werden. Einige glauben den Stein der Waisen im Geradelegen, andere im Entgegengesetzten gefunden zu haben, wieder andere nehmen die Sache anscheinend gleichgiltig. *)

*) Die dahin abzielende Frage eines Künstlers beantwortete Stoß in Wien damit, daß er sagte: „Wenn die Geige gut ist, d. h. Holz und Ausarbeitung, dann können Sie ihn legen, wie Sie wollen, es wird gut klingen." Auf die weitere Frage, wie denn er (Stoß) den Balken zu legen pflege, sagte er.: „Ich weiß es nicht — wie er mir gerade gefällt." Ein andermal: „Lassen Sie all das Spekuliren. Erfinden Sie nur eine Maschine, mit welcher man die Stimme in der Geige um ein Haar verlängern oder verkürzen kann (ohne sie herauszunehmen); mehr brauchen wir nicht, dann haben wir's."

Digitized by Google

Auch der Fuß des Steges unter den Diskantsaiten braucht eine Unterstützung. Sie muß aber anders sein als im Basse, und der Decke hier noch mehr Festigkeit geben. Dieß geschieht durch eine vertikale cylindrische Stütze, welche zwischen Boden und Decke (nicht stark) eingeklemmt wird.

Sie darf nicht gerade unter den Fuß des Steges kommen, sonst würde die Schwingung des Steges, anstatt sich der Decke mitzutheilen, größtentheils durch diese Stütze nach dem Boden geleitet werden, und der Ton dadurch matt und steif werden; sie wird deßhalb etwas nach unten (in der Richtung gegen das Saitenvest), etwa 6 mm vom rechten Stegfuße abgerückt. Das Wichtigste beim Setzen der Stimme ist wohl, daß dieselbe weder zu fest noch zu lose zwischen die beiden Tafeln gestellt sei, daß sie also genau die rechte Länge habe. Die Franzosen nennen die Stimme recht charakteristisch die „Seele" (l'âme), denn die eigentliche Tonentwickelung der Geige hängt von ihrer guten Beschaffenheit ab.

Spohr gibt im Betreff des Aufstellens der Stimme folgende Rathschläge: „Das Setzen der Stimme geschieht mit dem Stimmrichter (Fig. 27.) Man spießt die Stimme einen halben Zoll von oben an die Spitze des Eisens, schiebt sie durch das rechte F- Loch in die Geige und stellt sie auf, indem man zuerst den untern Theil fest auf den Boden drückt und dann den obern durch Zurückziehen des Stimmrichters an die Decke klemmt. Nun kehrt man das Eisen um und zieht mit dem Hacken (b) oder schiebt mit der Vertiefung (c) oben und unten so lange, bis die Stimme auf dem ihr zukommenden Platze steht. Dieser ist in der Regel dicht hinter

Digitized by Google

dem rechten Fuße des Steges, so daß sie sich mit ihrem vorderen Rande dem hintern des Steges anschließt."

„Die Stimme muß völlig senkrecht gestellt und oben und unten der Wölbung der Geige auf das Genaueste angepaßt werden. Dieß letztere hat gewisse Schwierigkeiten und ist nur dann möglich zu machen, wenn man durch die Oeffnung, in welcher der Geigenhalter (oder der Knopf) steckt, in das Innere der Geige hineinsehen kann. Man nehme daher vor dem Setzen der Stimme den Steg, die Saiten und den Geigenhalter herab; dann helfe man mit einer feinen Feile den beiden Enden der Stimme so lange nach, bis sie auf allen Seiten fest anschließen. Doch stumpfe man den obern Rand ein wenig ab, damit er beim Rücken der Stimme in das weiche Holz der Decke nicht eindringe.

Um zu ermitteln ob die Stimme, in der Richtung vom F- Loch nach dem Baßbalken hin, auf dem rechten Platze stehe, messe man mit einem dünnen, etwas nach oben und vorn zu einem Haken gebogenen Drahte ihre Entfernung vom Rande des F- Loches; dann halte man das Maß über die Decke und sehe, ob es zutrifft. Hat man so den rechten Platz für das obere Ende der Stimme gefunden, so gebe man ihr durch Rücken am untern Ende auch noch die senkrechte Stellung. Diese ist, wenn man abwechselnd durch das F- Loch und durch die Oeffnung des Saitenknopfes in die Geige sieht, leicht durch das Augenmaß aufzufinden."

„Die Stimme darf weder zu lang sein, daß sie die Decke hebt, noch so kurz, daß sie sich bei dem Reißen der Saiten oder bei einer andern Erschütterung verrückt oder gar umfällt. Bei herabgenommenen Saiten, wo

Digitized by Google

die Decke durch den Druck des Steges nicht mehr zusammengepreßt ist, muß sie nur eben anschließen und sich leicht hin- und herrücken lassen."

„Man setze die Stimme so, daß die Jahre ihres Holzes die der Decke durchkreuzen. Dadurch vermeidet man das Einschneiden derselben in die weichen Theile vom Holze der Decke."

„Ob die Stimme dick oder dünn, das Holz dazu mit engen oder weiten Jahren sein müsse, können nur Versuche entscheiden. In der Regel verträgt eine Geige, deren Decke stark von Holz ist, eine dünnere Stimme, als eine die schwach im Holze ist."

„Hat man die Stimme nach diesen Vorschriften und auf den ihr oben angewiesenen Platz gesetzt, und findet, daß die Geige entweder nicht leicht anspricht oder ungleich im Tone ist, so muß man durch Hin- und Herrücken der Stimme bei stets wiederholtem Probiren der Geige den Platz aufsuchen, auf welchem sie dem Instrumente den stärksten, klingendsten und auf allen 4 Saiten gleichsten Ton gibt, dessen es fähig ist. Hiezu noch folgende Winke: Ist der Ton zwar gleich, aber rauh und hart, so rücke man die Stimme ein wenig nach hinten, vom Fuße des Steges zurück. Schreien die hohen Saiten und fällt die Tiefe dagegen ab, so schiebe man die Stimme, nach dem Baßbalken zu, in die Geige hinein. Ist im Gegentheil die Tiefe hart und die Höhe matt, so ziehe man die Stimme zu dem F- Loch her."

„Bei diesen Versuchen darf man sich aber in der Richtung nach den beiden F- Löchern hin nicht zu weit vom ersten Standpunkte entfernen, weil sonst bei der ungleichen Höhe der Decke die Stimme entweder zu

Digitized by Google

kurz oder zu lang werden, und auch nicht mehr genau anschließen würde."

„Zeigt sich jedoch ein solcher, von dem ersten sehr verschiedener Standpunkt der Stimme dem Tone besonders günstig, so muß man die Saiten von neuem herabnehmen und durch die Oeffnung in der Zarge nachsehen, ob die Stimme für den neuen Platz die gehörige Länge hat und oben und unten genau anschließt. Ist dieß nicht, so helfe man entweder der alten Stimme nach, oder mache eine neue."

„Da die Stimme sich beim Rücken leicht verdreht und dann nicht mehr genau anschließt, so sorge man, daß die vordere Seite, welche durch das mit der Spitze des Stimmrichters gebohrte Loch kenntlich ist, immer die erste Richtung beibehalte."

„Alle diese Versuche müssen, damit das Instrument nicht beschädigt werde, mit größter Behutsamkeit gemacht werden. Man lasse daher die scharfen Ecken am Stimmrichter abrunden, damit jede Beschädigung der F-Löcher um so leichter vermieden werden könne."

„Man verweile ferner nicht zu lange bei diesen Versuchen, weil das Ohr bald ermüdet und dann die geringere Verschiedenheit des Tones nicht mehr empfinden kann."

Der Steg hat den Zweck, die Schwingungen der ertönenden, auf ihm lastenden Saiten auf den Resonanzkörper überzutragen. Seine Form, welche nur ein Spiel der Laune zu sein scheint, kann selbst in ihren kleinsten Einzelnheiten nicht ohne Schaden aufgegeben werden. Ersetzt man den Steg z. B. durch ein Holzplättchen, welches nur dem äußern Umfang nach seine

Digitized by Google

Form hat, so gibt die Violine fast gar keinen Ton; dieser tritt wieder hervor, wenn man die Füße des Steges ausschneidet, und mit jeder weiteren Annäherung an die gebräuchliche Form gewinnt der Ton an Kraft. — Unzählig mögen die Versuche gewesen sein, aus welchen die endliche Vollkommenheit dieses eben so unscheinbaren als höchst wichtigen Bestandtheiles der Violine hervorging. Abgesehen von der unendlichen Anzahl verschiedener Formen von Stegen, wie wir sie an Monumenten und alten Zeichnungen wahrnehmen, bietet das, was Vuillaume in dieser Richtung mittheilt, allein schon Interesse genug. Fig. 20 gehört einer 7-saitigen Viole an und ist nur an beiden Seiten eingeschnitten; Fig. 21, vielfach ausgeschnitten, ist von einer 5-saitigen Viole; Fig. 22 ist der Steg einer Geige kleinen Formates aus der alten Schule des Anton Amati; Fig. 23 war auf einer Geige von Nikolaus Amati. Diese beiden letzteren gehören schon der festgesetzten Form des Steges an, zeigen aber in Hinsicht der Anzahl und Richtung der Schnitte immer noch Abweichungen an. Stradivarius ist's, der die gegenwärtige Form entscheidend festgesetzt hat. (Fig. 24).

Die Versuche, einem Instrumente einen Steg anzupassen, sind mit Fleiß, großer Aufmerksamkeit und Ausdauer vorzunehmen, und können nicht eher beginnen als bis die Stimme bereits ihren richtigen Standort bekommen hat. Das Zurichten von Stimme und Steg muß dem Violinspieler geläufig sein, weil es, wie schon angedeutet, für den Ton des Instrumentes von höchster Wichtigkeit ist. Die Instrumentenmacher mögen sich in der Regel mit fremden Instrumenten wenig Mühe

Digitized by Google

geben, widmen an und für sich diesem Punkte meistens die nöthige Sorgfalt nicht, oder es fehlt ihnen die hiezu unumgänglich nothwendige Befähigung im Spiele und das fein unterscheidende Ohr des Künstlers.

Höhe, Breite und Stärke des Steges, ebenso seine Schwere müssen der Anlage und Constitution des Violinkörpers genau entsprechen. Das Material zum Stege gibt das sprödliche, punktirte Ahornholz.

Die Verhältnisse für Höhe und Stärke des Steges lassen sich nicht in einer allgemein giltigen Regel aufstellen, da die Instrumente selbst, wegen der Verschiedenheit ihrer Construction, auch in diesem Punkte nicht gleich behandelt werden können. Im Allgemeinen darf die Höhe des Steges $^2/_3$ der Stimmhöhe nicht übersteigen. Nur sehr hoch gewölbte Geigen, wie die Stainer, vertragen einen etwas höhern Steg. Jedoch kommt auf die Höhe weniger an, als auf die Schwere; denn die Höhe richtet sich, zum Theil wenigstens, nach der Lage des Griffbrettes. Die Stärke hingegen, von welcher die Schwere mit abhängt, hat einen sehr bedeutenden Einfluß auf die Schwingungsfähigkeit des Steges und somit auch auf den Ton. Durch den Steg nemlich pflanzen sich die Schwingungen der Saiten in den Resonanzkörper fort. Ist er nun zu stark, so ist er auch zu schwer in Schwingung zu bringen, und dieser Nachtheil gilt dann auch für den übrigen Resonanzapparat. Ist der Steg zu leicht, so ergibt sich der entgegengesetzte Nachtheil.

Um seinem Instrumente den richtigen Steg anzupassen, verfahre man etwa auf folgende Weise: Man lasse sich eine Anzahl Stege von verschiedener Schwere,

Digitized by Google

stärker und schwächer im Holze, von weicherem und härterem, jedenfalls aber von dem ältesten und ausgetrocknetsten Holze, das zu bekommen ist, und von ganz gleicher, nach dem Bedürfnisse des Instrumentes bemessener Breite, anfertigen. Diese Breite ist durchaus nicht gleichgiltig und jedenfalls nur dann entsprechend, wenn der linke Fuß des Steges genau über die Mitte des Baßbalkens zu stehen kommt. Hat der linke Fuß des Steges diesen Standort und ist dabei die Entfernung des Steges von den F- Löchern auf beiden Seiten ganz gleich groß, so ist die Stegbreite gefunden. Hierauf gebe man sämmtlichen Stegen die passende Höhe. Diese richtet sich, wie bemerkt wurde, nach dem Griffbrette und der Wölbung der Geige. Dabei erhalte der Steg die in Fig. 25. angegebene Rundung. Sind auch noch die Füße der Stege so ausgearbeitet, daß sie überall an ihrem Standorte sich genau der Decke anschließen, so können die Versuche mit denselben begonnen werden, wobei nur noch zu bemerken ist, daß der dem Saitenhalter zugekehrte Rand der Stegfüße in gleiche Linie mit den Einschnitten der F- Löcher zu bringen ist.

Damit das Ohr den Unterschied im Ton bei den verschiedenen Stegen beurtheilen könne, ist es nöthig, daß das Wechseln derselben möglichst schnell von statten gehe. Um daher die Saiten nicht jedesmal herablassen zu müssen, setze man vor dem Umtausch der Stege einen zweiten eben so hohen Steg einen halben Zoll breit vor den ersten. Dadurch wird der Druck der Saiten auf diesen so gemäßigt, daß man ihn nun wegnehmen und mit dem neuen vertauschen kann. Doch muß er mit

Digitized by Google

Kraft gehoben werden, damit der scharfe Rand der Füße keine Einschnitte in den Lack der Decke mache.

Der Hals

wird ebenfalls aus Ahornholz gemacht. Derselbe wird bloß durch Anleimen, nicht mittelst eines Nagels oder einer Schraube befestigt. Der festeste Haltpunkt für den Hals bildet die Platte, eine Fortsetzung vom Boden, welche so groß ist, daß sie die untere Fläche des Hakens bedeckt.

Das beste Holz zum Griffbrett ist Ebenholz. Jedes andere, nicht so harte Holz greift sich durch das Spielen schneller aus, d. h. es bekommt durch den Druck der Saiten jene Lücken und Vertiefungen, die jedem Violinspieler bekannt sind. Das Griffbrett bekommt eine der Rundung des Steges ähnliche, jedoch etwas flachere Wölbung.

Spohr sah an Bernhard Romberg's Violoncell eine von diesem erfundene eigenthümliche Einrichtung des Griffbrettes, die er ihrer Zweckmäßigkeit wegen auf seine Violine übertrug und in folgender Weise beschreibt: „Auf dem Griffbrette meiner Geige befindet sich unter der G- Saite eine Vertiefung die nach dem Sattel hin allmählig flacher und schmaler wird. Sie gewährt den Vortheil, daß der G- Saite für ihre weiten Schwingungen ein größerer Abstand verschafft und dadurch das übelklingende Aufschlagen der Saite bei starken Bogenstrichen vermieden wird, während die D- Saite, bei kleinern Schwingungen, dem Griffbrett so nahe liegt, daß sie ohne große Anstrengung niedergedrückt und bis in die Höhe zu zarter Ansprache ge-

Digitized by Google

bracht werden kann." Fig. 26 zeigt sowohl die Form der Oberfläche eines solchen Griffbrettes als auch die Entfernung der Saiten vom Griffbrette da wo es sich endet.

Der Sattel darf über das Griffbrett nur wenig erhaben stehen, und die auf demselben ausgeführten Kerben müssen den tiefern Saiten in der Richtung senkrecht gegen das Griffbrett einen etwas größern Spielraum für ihre Schwingungsweite lassen als den höhern.

Savart sagt von dem Einfluß des Halses auf den Ton: durch das Aufsetzen des Bogens auf die Saite in der Nähe des Steges veranlaßt man nämlich die Saite, sich im Angriffspunkte zu biegen. Weil aber der Bogen die Saite nicht in ihrer Mitte, sondern näher dem einen Ende zu berührt, so ist die Einbiegung unsymmetrisch und diese unsymmetrische Krümmung pflanzt sich längs der Saite fort, und es entsteht daraus eine Art Welle, welche gegen den Saitenhalter schlägt und sich während der Dauer der Schwingungen unaufhörlich von einem Ende bis zum andern fortpflanzt. Hiedurch wird auch der Hals einer Erschütterung ausgesetzt. Seine Bestimmung beschränkt sich daher nicht bloß darauf, der Hand einen Punkt zum Anfassen des Instrumentes und zum Greifen der Töne, so wie den Saiten die nöthige Mensur zu geben; sein Vorhandensein dient zugleich zur Vervollkommnung des Tones. Der Ton verliert merklich an Kraft, wenn man den Hals von der Violine entfernt und die Saiten unten und oben an Stützpunkte befestigt, die mit dem Kasten nicht in Verbindung stehen. Savart will sogar wissen, daß der Cha-

Digitized by Google

rakter der Tones sich ändere, je nachdem zum Halse sprödes oder weicheres Holz verwendet werde.

Zum Saitenhalter bedient man sich ebenfalls wie zum Griffbrett des Ebenholzes. Seine Einschnitte, die in verschiedener Form gemacht werden, müssen nach dem Steg hin etwas auseinander laufen, sonst ziehen die Saiten den Steg beim Stimmen leicht vorwärts.

Nun noch ein Wort über das Beizen und Lackiren der Violine. „Wenn der Körper so weit fertig ist, daß die Decke aufgeleimt, die F- Löcher eingeschnitten, die Flödel eingelegt und abgearbeitet sind, und der Rand abgerundet ist, so wird er mit Schachtelhalm abgeschliffen, und dann gelb oder rothbraun, oder sonst in einer beliebigen Farbe gebeizt. Sobald die Beize trocken ist, fängt man an, nach abermaligem Abschleifen mit Schachtelhalm mit einem starken Haarpinsel den Lack aufzutragen. Bernsteinlack ist hiezu der beste, denn er trocknet langsam und wiedersteht den Einflüssen der äußern Luft und anderer Feuchtigkeit am meisten."

„Die italienischen Geigen sind meist mit Bernsteinlack lackirt. Man hat auch gute Spirituslacke. Diese trocknen schneller und können von einer halben Stunde zur andern aufgetragen werden."

„Es ist nothwendige Regel, daß jeder einzelne Anstrich ganz trocken sein muß und nicht mehr kleben darf, wenn ein anderer Anstrich unternommen wird. Ist der Lack hinlänglich aufgetragen und völlig trocken, so wird die ganze Oberfläche des Körpers abgeschliffen. Bei Bernsteinlack geschieht es mit einem in Wasser getränkten wollenen Lappen und mit fein pulverisirtem

Digitized by Google

Bimsstein. Man darf aber nicht in gerader Bewegung reiben, weil sonst der Lack auf den Jahren und auf der zwischen ihnen liegenden Holzmasse ungleich abgeschliffen würde. Der Spirituslack hingegen wird mit Leinöl und Bimsstein abgeschliffen. Das Oel nimmt man durch Reiben mit Löschpapier weg. Der Bernsteinlack wird mit Wasser und Tripel polirt; der Spirituslack aber mit Oel und Tripel." (Otto.)

Alle Versuche, einen Lack zu bereiten, der an Schönheit und Dauerhaftigkeit jenem der alten Meister gleich käme, haben zu den erwünschten Resultaten nicht geführt. Man ist noch immer nicht einmal über das Bindemittel der Harze einig, ob es Leinöl oder Spiritus sei. Man hat wohl Annäherndes zu Stande gebracht, aber das Feuer und das Leben, das die alten Italiener ihrem Lack zu geben wußten, will Keinem gelingen. „Ich vermuthe", wird uns geschrieben, „daß durch den Welthandel, der früher über Venedig ging, jetzt aber ganz andere Wege geht, gewisse Ingredienzien außer Kurs gekommen sind; sie sind eben keine Handelsartikel mehr. So ist z. B. das ächte sogenannte Drachenblut ganz verschwunden und es existirt nur das englische Fabrikat. Das ächte ist aber durchsichtig, ein dunkelrothes Harz, das aus dem Drachenbaume (Draco) fließt, sich im ätherischen wie im fetten Oele löst, keines andern Zusatzes bedarf, und seiner Einfachheit in der Behandlung wegen zu dem Schlusse einigermaßen berechtigt, daß sich die Geigenmacher schon der Bequemlichkeit wegen dessen bedienten. Noch ein Umstand: Hamburg ist auch ein großer Handelsplatz, in dessen Hafen auch Schiffe aus der ganzen Welt einlaufen: die alte Hamburger Geigen-

Digitized by Google

macher hatten auch einen schönen braunrothen (Mahagoni-) Lack."

Violinbogen.

Wie der Geigenbau, so hat auch die Fabrikation der Bogen verschiedene Phasen durchgemacht. Mit der Verbesserung der Bogeninstrumente sehen wir auch die Bogen vollkommener werden; diese haben aber erst ein ganzes Jahrhundert später als jene den Gipfelpunkt ihrer Vollkommenheit erreicht, über welchen hinaus, so wie bei der Violine, kein weiterer Fortschritt mehr möglich scheint.

Wenn wir die Streichinstrumente von ihrer primitiven Einrichtung an bis zu ihrer Vollendung verfolgen, — worin uns theils die aus älterer Zeit herrührenden Abbildungen, theils die noch gegenwärtig bei rohen Völkern gebräuchlichen Bogen als Anhaltspunkte dienen, — so zeigen sich uns vier Hauptstadien in der bisherigen Einrichtung der Bogen, von welchen jedes weitere immer einen merklichen Fortschritt gegen das vorhergegangene beurkundet.

In seiner ursprünglichen Gestalt gleicht der Bogen, womit das Rebek gestrichen wurde, auffallend der gleichnamigen Waffe. Die Stange ist stark gekrümmt und an den beiden Enden derselben eine Schnur oder Sehne befestigt.

Auf Abbildungen aus dem 13. Jahrhundert zeigt sich schon der Ansatz zu einem Frosche und einem Kopfe, und dieß führt auf die Vermuthung, daß der Bogen schon mit Haaren bespannt wurde; auch ist die Stange

Digitized by Google

bereits viel abgeblatteter, als bei ihrer ältesten Einrichtung.

In der dritten Entwickelungsphase nimmt der Bogen eine nur wenig gekrümmte Gestalt an; der Kopf ist schon deutlich entwickelt, der Frosch aber ist nicht mehr mit der Stange aus einem Stücke geschnitten, sondern bildet bereits einen abgesonderten Bestandtheil, welcher an die Stange mittelst eines Drahtes befestigt ist; auf dem Rücken der Stange befindet sich ein ausgezahntes Stück Metall, auf welchem dieser Draht hin- und hergeschoben wird, wodurch sich die Spannung der Haare bis zu einem gewissen Grade beliebig reguliren läßt. Solche Bogen benützten Corelli (1653—1713) und Vivaldi (il Prete rosso † 1743). Diese beiden Meister, deren Blüthe gegen das Ende des 17. und in den Anfang des 18. Jahrhunderts fällt, hatten die Nothwendigkeit einer biegsamen Stange noch nicht erkannt, weil sie dem Geschmacke der Zeit gemäß ihr Spiel nicht durch jene mannigfaltigen Nüancen colorirten, die das spätere Spiel auszeichnet und die ohne gewisse Eigenschaften des Bogens nicht auszuführen sind. Sie kannten nur eine Art, um eine allgemein verstandene Wirkung hervorzubringen, die darin bestand, einen Satz piano zu widerholen, nachdem man ihn forte vorgetragen hatte.

In der vierten und letzten Periode findet sich der Draht mit dem gezahnten Eisen durch eine in der Stange am untern Ende angebrachte Schraube ersetzt, deren Mutter an dem Frosche befestigt ist, so daß die Regulirung der Spannung bereits in vollkommenster Weise

Digitized by Google

bewerkstelliget werden kann. Diese Beschaffenheit hat schon der Bogen Tartini's († 1770), des berühmten Componisten der Teufelssonate, dessen Styl weit mannigfaltiger war, als jener seiner Vorgänger Corelli und Vivaldi. Er ließ seine Bogen aus leichterem Holz schneiden, richtete die Stange gerade, anstatt sie in gebogener Lage zu halten. Den Kopf machte er kürzer und jenen Theil der Stange wo sie beim Spiele mit der Hand gefaßt wird, ließ er etwas canneliren. — Noch aber sind auch diese Bogen von vielen Fehlern nicht frei, und es folgen sich viele Versuche dieselben in Material und Form zu verbessern. Der Mann aber, der die Fabrikation der Bogen zur höchsten Vollkommenheit brachte, war Franz Tourte, geb. zu Paris 1774, gest. im April 1835. — Schon sein Vater war in diesem Fache ein sehr geschickter Arbeiter. Er fabrizirte ausgekehlte Bogen von hübscher Arbeit, schnitt den Kopf tiefer ein, wodurch die Haare besser befestigt und mit mehr Gleichheit auseinandergelegt werden konnten. Auch die Bogen seines ältesten Sohnes, der gegen 1775 anfing zu fabriciren, wurden wegen ihrer guten Eigenschaften geschätzt.

Franz Tourte ward von seinem Vater zum Uhrmacher bestimmt, und kam sehr jung in eine Werkstätte, ohne daß er vorher irgend etwas gelernt hatte, so daß er nie lesen und schreiben konnte. Vielleicht hatte er aber der Profession, welche er zuerst ausübte, die Geschicklichkeit und Feinheit der Hand zu danken, durch welche er sich später bei der Fabrikation der Bogen auszeichnete. Nachdem er acht Jahre in Uhrmacherwerkstätten verlebt hatte, verleidete ihm die Uhrmacherei,

Digitized by Google

weil sie ihm keinen entsprechenden Verdienst ot, und er erlernte nun das Geschäft seines Vaters und Bruders. Die damals in Paris lebenden Violinvirtuosen, welche das Bestreben hatten, auf ihren Instrumenten die Manieren italienischer Gesangskünstler in allen ihren Nüancen nachzuahmen, verlangten mehr und stärker nach Bogen, die mehr Leichtigkeit, mehr Schwung und dabei doch mehr Elasticität hätten. Somit hatte die Fabrikation wenigstens vorerst ein deutlich vorgezeichnetes Ziel, das sie zu erstreben sich angelegen sein lassen mußte. Franz Tourte hatte seine ersten Versuche mit Holz gemacht, welches er aus Dauben von Zuckerfässern genommen hatte; denn er wollte sich eine geschickte Hand erwerben, ohne dabei kostspieliges Holz zu verderben. Seine ersten Produkte verkaufte er zu 20 bis 30 Sous. Unbeugsam in dem Eifer, einen wichtigen Zweck zu erreichen, machte er später Versuche an allen Holzgattungen, die ihm nur irgend tauglich schienen; aber es stand lange an, bis er zu der Ueberzeugung kam, daß nur mit Brasilienholz die gesuchten Resultate zu gewinnen seien, da es Leichtigkeit, Festigkeit und Elasticität in wünschenswerthestem Grade verbindet.

Diese ersten und wichtigen Entdeckungen Tourte's fielen in die Zeit von 1775—80. Unglücklicherweise waren damals die Seekriege zwischen Frankreich und England ein großes Hinderniß für die Einfuhr des Brasilienholzes auf dem Festlande, und das zum Färben gebrauchte war auf 6 Frcs. per Pfund gestiegen. Das zum Färben bestimmte Brasilienholz wird in Scheiten versandt; dasjenige aber, welches den meisten Färbestoff enthält, ist zugleich auch das tauglichste zur Fabri-

Digitized by Google

kation der Bogen. Selten jedoch fand er ein Scheit, das gerade oder nicht knorrig und nach allen Seiten gebogen war, so daß aus 8—10,000 Kilogramm kaum einige gute Stangen gewonnen werden konnten.

Die Seltenheit des Brasilienholzes in der obenerwähnten Zeit erklärt den ungeheuren Preis, auf welchen Tourte seine Bogen brachte, denn er verkaufte einen Bogen dessen Frosch von Schildkröte und dessen Kopf mit Perlmutter belegt war, mit goldener Verzierung des Frosches und Knopfes um 12 Louisd'or (zu 24 livres); seine besten Bogen mit Silber verziert, Frosch von Ebenholz, wurden zu 3½ Louisd'or, die gewöhnlichen Bogen ohne alle Verzierung zu 36 Frcs. verkauft. Bis 1775 waren weder Länge und Gewicht der Bogen, noch die Bedinguugen des Gleichgewichtes in der Hand festgesetzt gewesen. Durch den Rath berühmter Künstler, mit denen er umging, aufgeklärt, bestimmte Tourte die Länge des Violinbogens (den Kopf mit inbegriffen) auf 74 oder 75 Centimeter; den Violabogen zu 74, den Cellobogen zu 72 oder 73 Centimeter. Damals bestimmte er auch die Entfernung der Haare von der Stange durch die Höhen des Kopfes und des Frosches. Durch seine Proportionen erhielt er auch den Winkel, der dem Haare zum Angriff der Saiten nothwendig ist, indem er das Hinderniß beseitigte, daß diese die Stange berührten. Da bei seinen Bogen der Kopf höher war als bei den frühern, und folglich auch schwerer, so vermehrte er auf merkbare Weise das Gewicht des untern Theiles, damit der Schwerpunkt sich der Hand nähere und den Bogen in vollkommenes Gleichgewicht bringe. Zu diesem Zwecke schmückte er den Frosch und den Kopf gern mit Ver-

Digitized by Google

zierungen von Metall, um so ihr Gewicht zu vermehren. Deßhalb zieht man, ungeachtet der Leichtigkeit der einfachen (nicht verzierten) Bogen, die verzierten vor, obgleich sie dem Scheine nach schwerer sind; denn bei den ersteren entfernt sich der Schwerpunkt von der Hand, das Gewicht wird gegen das obere Ende der Stange fühlbar, während es sich bei den andern am untern Theile befindet.

Buillaume, dem wir diese Nachrichten über Tourte verdanken, hat selbst gesehen, wie Tourte das Brasilienscheit sägte, um den geraden Faden des Holzes zu erhalten, und wie er dann der Stange vermittelst des Feuers die rechte Krümmung gab. Es wurde nemlich von Einigen behauptet, daß Tourte die Stange nicht mittelst des Feuers krümme, sondern daß er dieselbe gleich in gekrümmter Form herausfäge. Dieses Verfahren wäre aber vollkommen im Widerspruch mit dem Principe der Richtung der geraden Holzfaser, dessen Vortrefflichkeit er erkannt hatte. Ferner machte er die weitere Erfahrung, daß die Krümmung nur dann unveränderlich bleibe, wenn alle Holztheile, die innern wie die äußern, gleichmäßig erwärmt werden.

Zur Zeit als Viotti nach Paris kam, 1786, waren die Haare des Bogens gewöhnlich in ein rundes Büschel vereinigt, welches der guten Eigenschaft des Tones schadete. Dieß veranlaßte Tourte, den Haaren am Bogen eine breite, bandähnliche Form zu geben, indem er sie am Frosche in eine silberne Zwinge faßte. Später vervollständigte er diese Verbesserung durch ein Plättchen von Perlmutter, das die Haare von der Spalte des

Digitized by Google

Frosches an bis zur Zwinge bedeckt, von welcher es gehalten wird.

Die Vorzüge der Tourte'schen Bogen bestehen 1) in dem geringen Gewicht bei hinlänglicher Spannkraft der Stange; 2) in einer schönen gleichförmigen Biegung, bei der die größte Annäherung an die Haare sich genau in der Mitte zwischen dem Kopf und dem Frosche befindet, und 3) in der äußerst genauen und saubern Arbeit. — Die Vollendung der Tourte'schen Fabrikate ist seither nicht erreicht worden, woher es kommt, daß seine Bogen mit 2—300 Frcs. und darüber bezahlt werden, während die besten Bogen der gegenwärtigen Meister nicht mehr als 25—30 Frcs. kosten.

Nächst den Bogen von Tourte erwarben sich jene von Lafleur in Paris und von Schwarz in Straßburg die meiste Gunst. Des größten Rufes in unserer Zeit erfreuen sich J. Henry und P. Simon in Paris; auch die obenerwähnte Firma Gand liefert gute Erzeugnisse.

Nicht die Genauigkeit der Arbeit allein ist es, welche Tourte seine glänzenden Erfolge sicherte, sondern gewiß besaß dieser Meister eine Kenntniß des Materials, wie vor und nach ihm kein anderer. Es ist da dasselbe Verhältniß wie bei der Fabrikation der Geigen.

Man hat Versuche mit verschiedenen Holzarten gemacht, ist aber immer wieder dahin gekommen, daß das Fernambuckholz (Caesalpina brasiliensis, Brasilienholz, Bresil- oder auch Brisilholz) die Eigenschaften der Schwere, Festigkeit, Zähigkeit und Elasticität, auf die es hier ankommt, im zweckmäßigsten Verhältniß in sich vereinigt. Man hat namentlich hie und da das

Digitized by Google

Letternholz, auch Schlangenholz genannt, dem Fernambuck vorziehen zu müssen geglaubt; allein es ist zu schwer und verliert bei dünnerer Ausarbeitung die nöthige Spannkraft. Außer diesem ist das Bolletrie- oder Pferdefleischholz, über Holland kommend, zu Geigenbogen zu verwenden. Nicht so gut ist das Campecheholz, auch Blauholz genannt. Indeß werden vorzüglich in Norddeutschland die meisten bessern Bogen daraus verfertigt. Nur die Contrabaßbogen werden aus Buchenholz gemacht. Zu Fröschen nimmt man Ebenholz, auch Buchs, bei geringern Fabrikaten Birkenholz.

Von großer Wichtigkeit ist der Bezug des Bogens, wozu bei Violin- und Cellobogen weiße, bei Contrabaßbogen schwarze Pferdehaare genommen werden. Die Pferdehaare sind in ihrer Qualität sehr verschieden. Die Schweifhaare der Hengste sind stärker, dauerhafter, und zwar ist dieß bei den schwarzen Haaren in höherm Grade der Fall als bei den weißen. Die Haare der Stuten sind nicht nur feiner und beim Spiele weniger dauerhaft, sondern auch fettiger und ungleichmäßiger, weßhalb man sie zu guten Bogen nicht verwenden soll.

Wenn zwischen zwei Fingern ein einzelnes Roßhaar von der Haarwurzel gegen die Haarspitze zu durchgezogen wird, so empfindet man fast gar keinen Widerstand; dagegen werden merkliche Rauheiten fühlbar, wenn man das Haar in der entgegengesetzten Richtung durch die Finger gleiten läßt. Mikroskopische Untersuchungen haben diese Erscheinung aufgeklärt. Das Roßhaar stellt, mikroskopisch betrachtet, einen Cylinder dar, dessen Querschnitt eine Ellipse ist, und die drei

Digitized by Google

Hauptbestandtheile des thierischen Hornigewebes, Mark, Rinde und Oberhaut, in einer ähnlichen Anordnung zeigt, wie das Haar anderer Säugethiere. Beim Streichen des Haares kommt das Oberhäutchen vor Allem in Betracht, da es die Rinde allenthalben schützt und diese erst nach völliger Zerstörung und Ablösung der oberflächlichen Schutzlage frei zu Tage legt. Betrachtet man diese oberflächliche Schichte ohne alle Präparation des Haares, so gewahrt man schon bei einer Vergrößerung von 8—100 netzförmige Zeichnungen, welche den Contourlinien von Dachziegeln gleichen und den ähnlich geordneten Hornschüppchen oder Platten des Oberhäutchens entsprechen. Man überzeugt sich mit einer Vergrößerungskraft von 380, daß diese Hornplättchen derart geordnet sind, daß je ein unteres Plättchen mit seinem obern Rande den untern Rand des nächsten obern Plättchens deckt, ungefähr wie die jungen Blätter einer noch nicht zum völligen Aufbruch gelangten Knospe mit ihren Spitzen einander überragen. Ein abgeschabtes Fragment des Oberhäutchens zeigt daher einen sägezähnigen Rand mit abstehenden feinen Zacken, welche den von der Haarwurzel abgekehrten Spitzen der Hornplättchen entsprechen. Beim Strich des Haares, von der Wurzel nach der Haarspitze geführt, gleitet man leicht über die dem Gefühle kaum wahrnehmbaren Absätze der einzelnen Schüppchen hinab, welche als mikroskopische Terrassen betrachtet kaum mehr als die Decke eines Schüppchens, also etwa 0,002 Millimeter betragen; der in verkehrter Richtung geführte Streich hingegen muß die abstehenden Spitzen der Hornplättchen aufrichten, bei wiederholter Bewegung in diesem Sinne aufreißen

Digitized by Google

und theilweise abschilfern, endlich aber das Oberhäutchen ganz und gar abschuppen, worauf die bloßgelegte Rinde des Haarschaftes an die Reihe kommt und der Auffaserung ausgesetzt wird.

Es unterliegt keinem Zweifel, daß gerade die schuppige Beschaffenheit des Oberhäutchens es ist, welche das Roßhaar zum Anstreichen der Saiten so geeignet macht. Wäre dasselbe ganz glatt, so würde man viel größere Mühe haben, die Saite mit dem Bogen in eben so energische und gleichmäßig anhaltende Schwingungen zu versetzen; dieselbe Wahrnehmung zeigt sich, wenn die Haare bereits längere Zeit gebraucht worden sind. Die Haare wollen dann ungeachtet alles Bestreichens mit Kolophonium nicht mehr packen, sie sind, wie man sich auszudrücken pflegt, „abgespielt" und müssen sofort durch frische ersetzt werden. Der Moment, wo das Haar sich als abgespielt darstellt, tritt ohne Zweifel dann ein, wenn die Hornplättchen des Oberhäutchens sich bereits abgeschält haben und die Rinde und selbst das Mark des Haares bloßgelegt ist.

Die verschiedene Lagerung der Hornplättchen je nach der Richtung, sowie der ungleichartige Widerstand, welcher in Folge dessen dem Striche entgegengesetzt wird, macht es räthlich, die Haare nicht nach einer Richtung in den Bogen einzuziehen. Würde der ganze Haarbüschel z. B. bei der Haarwurzel in den Frosch eingesetzt, wo sodann das untere dünnere Haarende in die Spitze des Bogens käme, so wäre natürlich der Herunterstrich wegen der gegen die Spitze zugekehrten Hornplättchen viel leichter als der Aufstrich; die Saiten aber würden durch letzteren mehr gepackt, als durch den Herunterstrich; jeden-

Digitized by Google

falls entstünde daraus eine der Ausgeglichenheit des Spieles nicht eben förderliche Ungleichmäßigkeit. Um dieß zu vermeiden, ist es gut, den Haarbüschel in zwei, der Zahl der Haare nach ganz gleiche Hälften zu theilen, diese Hälften an ihren verkehrten Enden zusammenzulegen und nach vorausgegangener Mischung die Haare in dieser Lage in den Bogen einzumachen.

Man bestimmt die Anzahl der Haare für einen Bogen durch Zählen oder durch das Gewicht oder durch beides zugleich. Im vorigen Jahrhundert nahm man in Frankreich 80—100 Haare. Gegenwärtig wechselt diese Zahl zwischen 175 und 250.

Die Haare müssen wenigstens 26 Zoll lang sein. Tourte pflegte bei der Auswahl der Haare mit der umständlichsten Sorgfalt zu Werke zu gehen. Er gab den französischen Haaren den Vorzug, weil sie stärker sind als diejenigen, welche der Handel aus andern Gegenden bringt. Zuerst wusch er sie in Seifenwasser, um sie von Fett zu reinigen; dann in Kleienwasser, und endlich entfernte er noch etwa hängen gebliebene, fremdartige Theile dadurch, daß er die Haare in reines, etwas blau gefärbtes Wasser tauchte. Seine Tochter war fortwährend mit dem Auslesen dieser Haare beschäftigt, um diejenigen zu entfernen, welche nicht vollständig cylinderförmig und weniger lang waren; denn von unausgesuchten Haaren kann man höchstens $^1/_{10}$ zu gutem Gebrauch herausfinden, da die meisten eine flache Seite haben und unzählige Ungleichheiten darbieten.

Es versteht sich von selbst, daß die Haare beim Einziehen so gleichmäßig als möglich angespannt sein

Digitized by Google

müssen, daß sie reihenweise nebeneinander liegen und keines derselben querüber laufe.

Neue Haare greifen anfangs nicht gut an und geben einen rauhen, pfeifenden Ton. Erst nach 3—4 wöchentlichem Gebrauche ist ein neubezogener Bogen zum Solospiele zu gebrauchen. Ferner erscheint es nothwendig, den Bogen nach dem Spiele jedesmal etwas abzuspannen, damit die Stange an Elasticität nicht verliere.

Im Betreff einer Verbesserung der Cellobogen macht Louis Kindscher im 45. Band der neuen Zeitschrift für Musik einen beachtenswerthen Vorschlag: „Es ist eine bekannte Thatsache, daß bei der gewöhnlichen Haltung des Violoncellbogens, resp. beim Beginn sowohl des Auf- als des Abstriches etwa nur die Hälfte der ganzen Haarfläche, vielleicht auch gar noch ein geringerer Theil in Wirksamkeit tritt. So ganz unwichtig ist dieser Umstand keineswegs, indem der Erscheinung des Tones hiedurch nothwendig Eintrag geschieht, dadurch, daß 1) der Ansatz entweder schwächer oder auch rauher (vielleicht auch kratziger), überhaupt unentwickelter als nachher unter dem vollen Strich klingt, und 2) auch die Länge des Bogenzuges dadurch nothwendig Beschränkung erleidet, wodurch nicht minder als im vorigen Falle auch die Egalität des Tones im Forte und Piano, sowie das Crescendo und Diminuendo Anstoß erhält und der freie, volle Gebrauch des ganzen Bogens gehindert wird. Diesen Uebelständen könnte nun mit einemmale, und zwar ganz entschieden durch eine Veränderung der Lage der Haarfläche, mit einem Worte durch einen bloß schräg geschnittenen Kopf und

Digitized by Google

Frosch entgegengewirkt werden. Der an einem Violoncellbogen durch Ansetzen zweier so schräg eingerichteten Extremitäten gemachte Versuch bestätigte nicht nur vollkommen die Verbesserung dieser Mängel, sondern schien sogar auch noch eine größere Kraft im Bogenstrich, ohne den im Forte oft damit verbundenen „näselnden" Ton zu zeigen (z. B. im Trio des Scherzo aus Beethoven's C-moll-Symphonie ꝛc.) und sich verhältnißmäßig dem kräftigen, unbelegten Fortestrich des Violinspielers zu nähern. . . . . Als ein zweckmäßig anzuwendendes Gegenmittel erschien (dem Referenten) anfangs ein Doppelfrosch in einem Winkel von etwa 45 Graden, allein die Besorgniß, daß hiedurch der untere Theil des Bogens auch schwerer ins Gewicht fallen möchte — was sich vielleicht immer noch hätte beseitigen lassen — machte diese Ansicht wieder fallen. Noch muß erwähnt werden, daß die Bogenstange nach wie vor ihren elastischen Druck senkrecht, d. h. von oben herab zunächst auf die breite Haarfläche, und somit auf die Saite ausübt, gerade wie dieß auf der Violine eben so zweckmäßig erscheint, obwohl noch immer die alte Schule nach gewohntem Schlendrian wie ohne allen Grund die Stange seitwärts nach dem Griffbrett zu wenden läßt. Es liegt auf der Hand, daß die Kraft hiedurch auch gebrochen werden muß."

Zum Schlusse noch einige kurze und allgemeine Bemerkungen:

Ist eine Geige auch mit aller Kunst des größten Meisters und — was sich dann von selbst ersteht — aus dem besten Holze gearbeitet, so wird sie anfangs doch im Tone rauh sein, und die Töne werden nicht

Digitized by Google

leicht ansprechen. Ein Instrument muß Jahre lang und gut gespielt werden, um diese Eigenschaften zu verlieren. Man behauptet, daß die Geige ihre schönste Klangfülle unter der eben gemachten Voraussetzung erst nach 30—40 Jahren erreiche.

In neuerer Zeit sucht sich die Meinung zu verbreiten, daß — die beste und sorgfältigste Behandlung des Instrumentes vorausgesetzt — die Geige dem Geschicke alles Organischen unterworfen, nur eine begrenzte Blüthezeit habe, daß sich ihre guten Eigenschaften mit der Zeit unverhinderlich abschwächen. Doch läßt sich keine Stimme darüber vernehmen, wie lange wohl diese Blüthezeit dauern möge, ebenso wenig ist diese Behauptung bisher mit stichhaltigen physikalischen Gründen bewährt worden. Vorläufig dürfte nach dieser Richtung der Umstand einige Beruhigung einflößen, daß ein Künstler wie Vieuxtemps auf einer Maggini Solo spielte.

Es konnte nicht, wie man ebenfalls behaupten will, bloße Sache der Mode gewesen sein, daß man früher den Amatis, den Stainer einen Vorzug gab, den sie nun gegenüber den Sradivarios und Guarnerios nicht mehr haben, sondern es waltete hierin, wie schon mehrfach angedeutet wurde, das Bedürfniß der Zeit.

Unter den Instrumenten mit der größten Tonfülle reichen die Stradivario's am weitesten in's 18. Jahrhundert herein. Gewiß fanden sich nach diesen Jahren Instrumente von vorzüglichen Geigenmachern (man denke an Spohrs Lupot-Geige), welche erst später ihren vollen Glanz und Ton, und wenn das Glück

Digitized by Google

sie Virtuosen in die Hände führt, den verdienten Ruf erlangen.

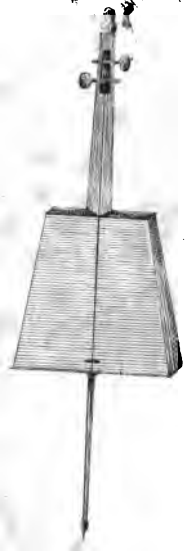
Wer eine gute Geige besitzt, sehe zu, daß sie bei sich allenfalls einschleichenden Mängeln nur in die Hände eines anerkannt guten Reparateurs komme. Gute Reparateure sind selten, aber ihr Ruf ist in der Regel so verbreitet, daß sie wohl aufzufinden sind. Zur Conservirung seines Instrumentes kann der Besitzer selbst aber am allermeisten beitragen, wenn er in jeder Hinsicht sorgfältige Acht auf dasselbe verwendet. Die Geige werde in einem weich gefütterten, dicht verschlossenen Kasten, in welchem dieselbe noch durch eine seidene Decke vor dem Einflusse der äußern Luft geschützt ist, an einem trockenen, der Ofenhitze nicht nahen Orte, aufbewahrt. Nie soll dieselbe außer dem Kasten liegen gelassen oder ohne denselben aus dem Hause getragen werden; ebenso soll sie nach jedesmaligem Gebrauche mit einem weichen, trockenen Tuche abgewischt werden, damit sich der Kolophonium-Staub und anderer Schmutz nicht auf der Decke anhäufe, der die Geigen entstellt, die Schwingungen erschwert und die Feuchtigkeit anzieht. Deßgleichen sind Saiten und Griffbrett stets rein zu erhalten.

Digitized by Google

Druck der Wirth'schen Buchdruckerei in Augsburg.

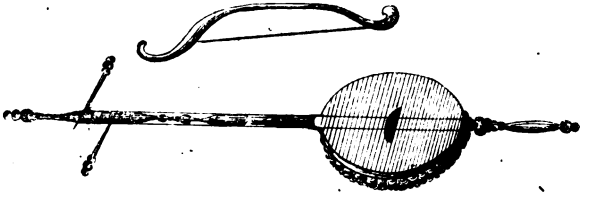
Digitized by Google

1.



2.

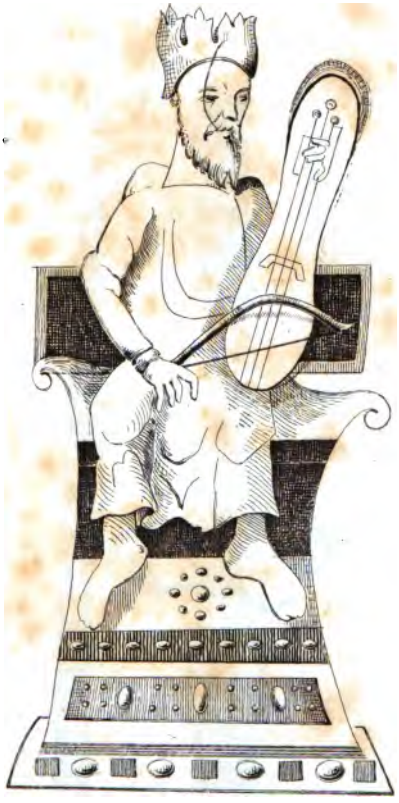
3.



Digitized by Google

Digitized by Google

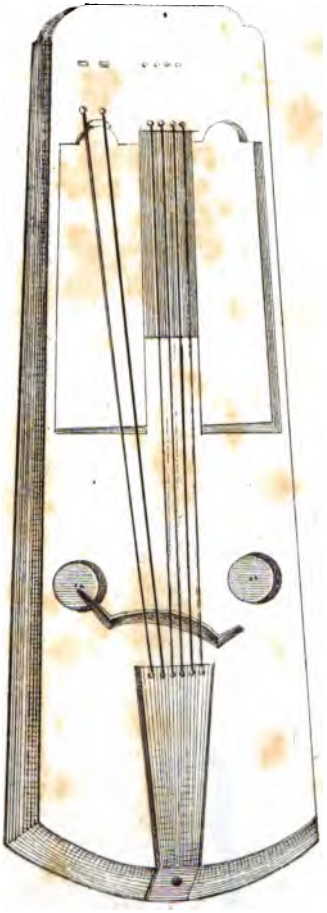
4.



Digitized by Google

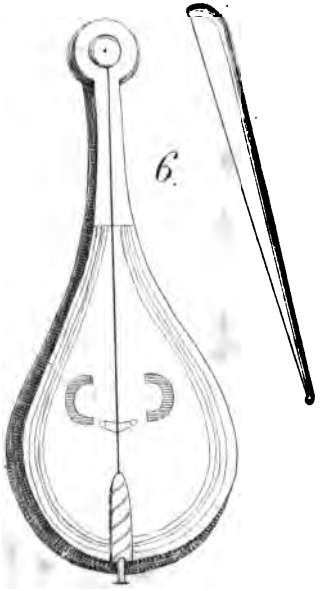
Digitized by Google

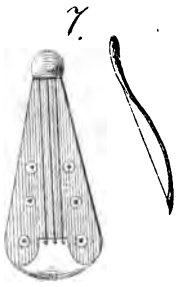
5.

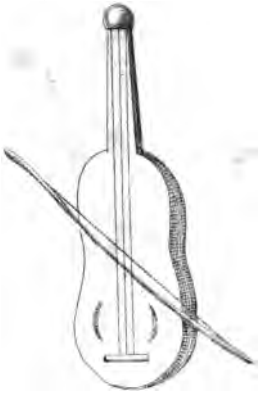


Digitized by Google

Digitized by Google

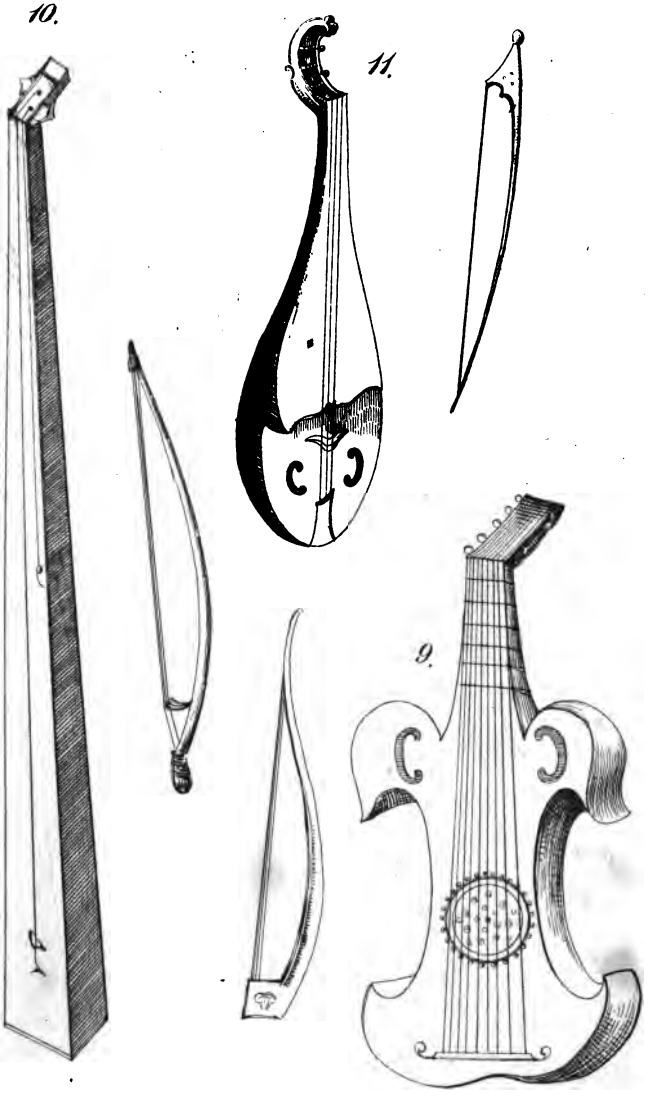






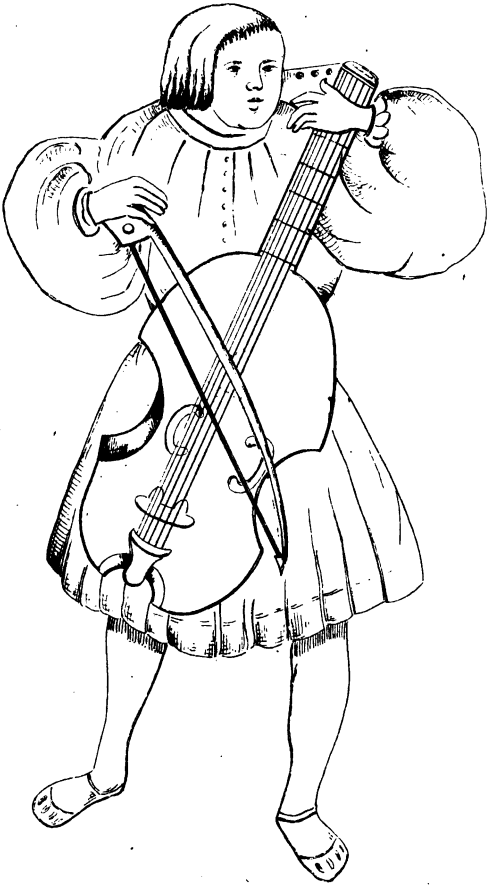
Digitized by Google

Digitized by Google



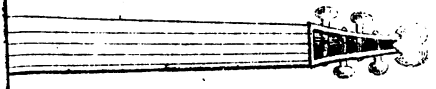
Digitized by Google

Digitized by Google



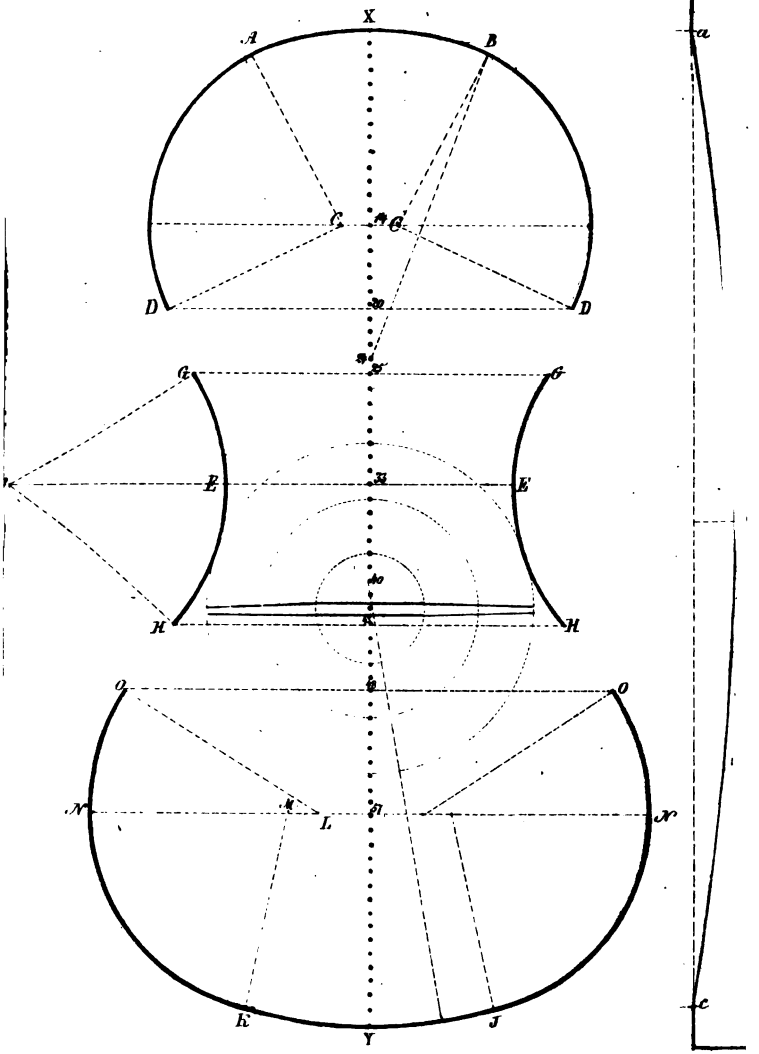
Digitized by Google

Digitized by Google



Digitized by Google

Digitized by Google



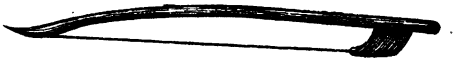
Digitized by Google

Digitized by Google

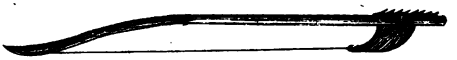
Mersenne, 1620.

Kircher, 1640.

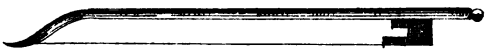
Castrovillari, 1660.



Bassani, 1680

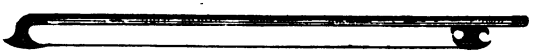


Corelli, 1700.

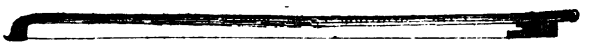


Tartini, 1740.

Cramer, 1770.

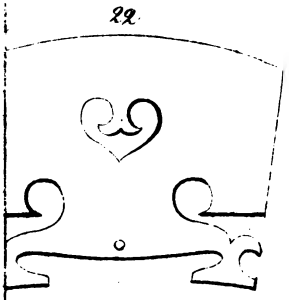


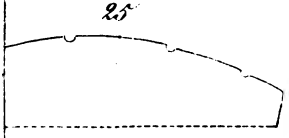
Viotti, 1790.

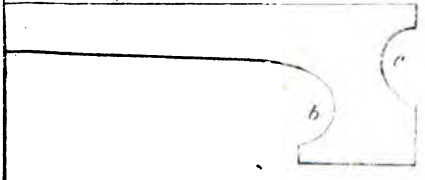


Digitized by Google

Digitized by Google



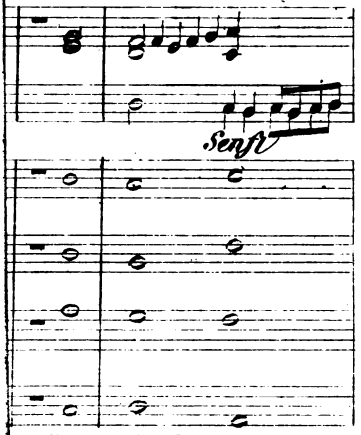


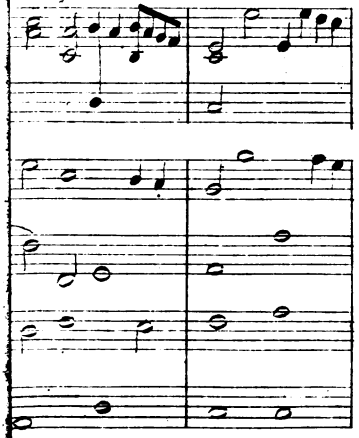


Digitized by Google

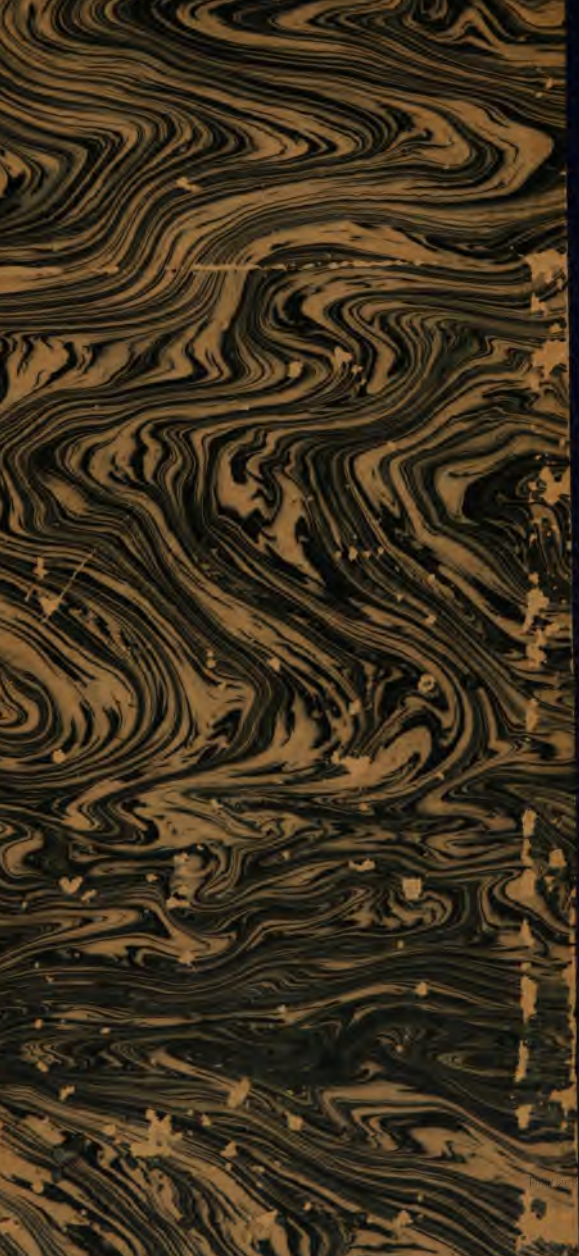
Digitized by Google

er Tabulatur in moderne
übertragen von H. Abele.





Digitized by Google


Digitized by Google